آناماري شيمل

تمهيد

يوافق هذا العام مرور مائة وخمسين عاماً على وفاة **جوته** . . وما تزال أعمال هذا الشاعر والمفكر الألماني الكبير بعيدة الأثر في تاريخ الفكر الألماني ، بل ولها أيضاً أصداء في الشرق . لم يكن جوته أول شاعر أوربي عنى بآداب العالم الاسلامي التي بدات تعرف في عصره فحسب ، وانما استوحى منها أبلغ أعماله شاعرية ، ألا وهو **«ديوان الشرق والغرب»** الذي نُشر عام ١٨١٩ .

يعود التقاء جوته بالشرق الى أوائل نشأته ، ففي سن مبكّر اتصل بآداب الشرق ودرس القرآن في ترجمته الألمانية واللاتينية، واعتزم وهو في الثالثة والعشرين من العمر أن يؤلف تمثيلية شاعرية عن النبي محمد يصحح بها الصورة الظالمة الواسعة الانتشار عنه إذ ذاك في الغرب . على أنه لم يتبق من هذا المؤلف إلا شذارات : شذرة منها تعالج سورة الانعام وقصة سيدنا إبراهيم الذي أعرض عن كل ما هو فان زائل ، وقال («لا أحب الآفلين . . ») ، ولجأ الى خالق الكون بأسره ، الى الله الأحد . وشذرة أخرى تحمل عنوان **«النشيد المحمدي»** ، وقد كُتبت في صيغة حوار شعري بين «علي» و «فاطمة» بنت الرسول ، وفيها يشبه أعمال الرسول بالنهر الذي يتسع شيئاً فشيئاً جارفاً معه الأنهار الأخرى ، حاملاً إياها جميعاً الى المحيط الأعظم . ويتبنى جوته بهذا عن غير قصد رمزاً استخدمه بعض المتصوفة الفارسيين كناية للرسول ، فهم يسمونه «النهر الحي» .

كان مصدر الايحاء الذي دفع جوته الى وضع **«ديوان الشرق والغرب»** هو الترجمة الكاملة لقصائد الشاعر الفارسي حافظ الشيرازي التي أعدها المستشرق النمساوي المثابر جوزيف فون هامر پورجستال عام ١٨١٢ . أدرك جوته من خلال هذه الترجمات ـ التي تفتقر الى شاعرية الأسلوب ـ عظمة حافظ وكذلك عظمة الشعر الفارسي . الا أنه أعجب كذلك بالشعر العربي الكلاسيكي ، وأبدع من خلال الترجمة اللاتينية لقصيدة الشاعر الجاهلي الذي اشتهر باسم «تأبط شرّاً» قصيدة ألمانية رائعة الأسلوب . وقد جاءت قصيدة الشاعر الجاهلي المذكورة في باب المراثي في «كتاب الحماسة» لأبي تمام . وُفق جوته في امتلاك الروح الشرقية في أبياته ، وتجلى من خلال الشروح والمقالات التي أرفقها بقصائده كعلامة قديرة يقدم لأول مرة تحليلاً عن الشرق . وما زالت للكثير من تعليقاته التي ضمنها هذه النصوص حيويتها ، ويبدو وصفه لموقف الشاعر والنبي وكأنه ترجمة لمقولات إسلامية . وقد يدهش القارىء الآن أن يرى مدى إدراك جوته العميق لعالم الحضارة الإسلامية وقيمها وذلك في عصر كانت فيه الصورة المنصفة عن الإسلام نادرة ، تشق طريقها ببطء وصعوبة ، خاصة بعدما كان يُنظر للاسلام على مدى قرون باعتباره العدو اللدود للعالم المسيحي . إلا أن بساطة العقيدة الاسلامية وفكرة التوحيد الخالصة والثقة المطلقة في الله لم تكن غريبة على روح جوته . فقد صاغ كلمات عربية مثل «ولله المشرق والمغرب» من سورة البقرة في صورة شاعرية ، وأوردها في مدخل مؤلفه .

يرى جوته أن الاهتمام المتزن بالقيم الشرقية ضرورة لمواجهة الانكباب المتطرف على القيم الغربية . وعلى الرغم من حبه وتقديره للعالم القديم ، عالم الاغريق والرومان ، إلا أنه أدرك أن المشرق الإسلامي حقل عظيم الغنى للشاعر المحب للبحث والتقصي .

وفي الوقت الذي نفّرته الهند بتعدد آلهتها وبصور تماثيل الآلهة المصاغة في أشكال حيوانية،أولع بالنسيم المفعم الذي يشعه الشعر العربي وبعنصر الطرافة الذي يتسم به الأدب الفارسي .



يوهان فيلهلم تشبين ، جوته في الريف بالقرب من روما (كمبانيا دي روما) ، زيت على لوحة من الكتان .



لم تتصل الأسباب بجوته والتصوف الإسلامي ، فقد كانت الأعمال المترجمة فى هذا الباب نادرة للغاية . وبالرغم من ذلك فقد أدرك الطابع الرمزي للغة فى الأدب الفارسي : «الكلمة هي المروحة» التي تطوي وتكشف الوجه الجميل (أي المعنى) في آن واحد . وهكذا وجد مدخلاً هاماً الى الأدب الفارسي .

ليس من الغريب أن يوحى مؤلفه هذا الى محمد إقبال شاعر الاسلام الأول في الهند أن ينظّم أشعاراً بالفارسية تحت عنوان (بيام مشرق) : «رسالة المشرق» عام ١٩٢٣ ، يرد بها على جوته ، وهكذا بدأ الحوار لأول مرة من الجانب الإسلامي .

اتسعت شهرة جوته في الشرق الاسلامي ، فعنه استوحى الشاعر التركي صلاح الدين باتو مسرحيته «إفيجينيا» .

وهناك أيضاً مؤلفات عربية استوحيت من مأساة «فاوست» ، ذلك الأثر الفني والفكري الكبير ، الذي اعتبره إقبال المعبّر الحقيقي عن الروح الألمانية . ومن خلال «فاوست» كون محمد إقبال تصوره عن الإنسان المثالي المجاهد أبداً .

يحتفل العالم هذا العام بذكرى جوته وما زالت آثاره الأدبية ، على الرغم من كثرة البحوث التي تناولتها ، تبهرنا بما تحويه من جديد . وقد لا نجد أديباً آخر قد ضمت أعماله جميع هذه المعارف والأحاسيس التي يستطيع أن يستقي منها الفنان وعالم الطبيعة والانسان والباحث عن الايمان وكذلك الانسان المحب .

يوهـــان فولفجانج جوتـــه

النشيد المحمـدي

نُشر هذا النشيد فى التقويم الشعري الصادر فى جوتنجن عام ١٧٧٣ ، وهو «وصف شعري لفيض الاسلام» فى صورة حوار

علي : انظروا الى السيل العارم القوي ، وقد انحدر من الجبل الشامخ العلي ، أبلج متألقاً كأنه الكوكب الدري .

فاطمة : لقد أرضعته من وراء السحاب ملائكة الخير فى مهده بين الصخور والأدغال .

علي : وأنه لينهمر من السحاب ، مندفعاً في عنفوان الشباب ، ولا يزال في انحداره على جلامـد الصخر ، يتنزى فائراً متوثباً نحو السماء ، مهللاً تهليل الفرح .

فاطمة : جارفاً في طريقه الحصى المجزع والغثاء الأحوى .

علي : وكالقائد المقدام ، الجريء الجنان ، الثابت الخطى ، يجر في أثره جداول الربى والنجاد .

فاطمة : ويبلغ الوادي ، فتتفتح الأزهار تحت أقدامه ، وتحيا المروج من أنفاسه .

علي : لا شيء يستوقفه ، لا الوادي الوارف الظليل ، ولا الأزهار تلتف حول قدميه وتطوق رجليه ، وترمقه بلحاظها الوامقة . بل هو مندفع عجلان صامد الى الوهاد .

فاطمة : وهذه أنهار الوهاد تسعى اليه في سماح ومحبة ، مستسلمة له مندمجة فيه . وهذا هو يجري في الوهاد ، فخوراً بعبابه السلسال الفضي .

علي : الوهاد والنجاد كلها فخورة به .

فاطمة : وأنهار الوهاد ، وجداول النجاد تهلل جميعاً من الفرح متصايحة .

علي وفاطمة فى صوت واحد :
خذنا معك ! خذنا معك !

فاطمة : خذنا معك الى البحر المحيط الأزلي ، الذي

ينتظرنا باسطاً ذراعيه . لقد طال ما بسطهما ليضم أبناءه المشتاقين اليه .

علي : وما كان هذا الفيض كله ليبقى محصوراً على الصحراء الجرداء . ما كان هذا الفيض ليغيض في رمال الرمضاء ، وتمتصه الشمس الصالبة فى كبد السماء ، ويصده الكثيب من الكثبان ، فيلبث عنده غديراً راكداً من الغدران . أيها السيل ، خذ معك أنهار الوهاد !

فاطمة : وجداول النجاد .

علي وفاطمة فى صوت واحد :
خذنا معك ! خذنا معك !

علي : هلم جميعاً ، هو ذا العباب يطم ويزخر ، ويزداد عظمة على عظمة . هو ذا شعب بأسره ، وعلى رأسه زعيمه الأكبر مرتفعاً الى أوج العلا ، وهو في زحفه الظافر ، يجوب الآفاق ويخلع اسمه على الأقطار ، وتنشأ عند قدميه المدائن والأمصار .

فاطمة : ولكنه ماض قدماً لا يلوي على شيء ، لا على المدائن الزاهرة ، ولا على الأبراج المشيدة ، أو القباب المتوهجة الذرى ، ولا على صروح المرمر ، وكلها من آثار فضله .

علي : وعلى متن عبابه الجبار تجري منشئات السفن كالأعلام ، شارعة أشرعتها الخفاقة الى السماء ، شاهدة على قوته وعظمته . وهكذا يمضي السيل العظيم الى الأمام بأبنائه .

فاطمة : ويمضي الى الأمام بناته .

فاطمة وعلي فى صوت واحد :
الى أبيهم ، ذلك البحر العظيم ، الذي ينتظرهم ليضمهم الى صدره ، وهو يعج بالفرح العميم .

كلاوس ڤولكر

مولد أسطورة فاوست وحياتها

«حسناً . حول هذه النفس عن نبعها الأول وسر بها إن استطعت في طريقك ، ولكنه سيتولاك الخجل حين يضطرك الاختبار الى الاعتراف بأن فاوست هو الرجل الصالح الذي يتعرف الطريق القويم ، بالرغم من النزعات القائمة التي تتدافع في نفسه» .

(من حديث الباري الى إبليس رداً على تحديه أن يأذن له أن يختبر فاوست وأن يستغويه ـ من المقدمة الثانية لمسرحية جوته الشعرية الكبرى «فاوست») .

الساحر حليف الشيطان

حول اسمه تختلف الروايات ،فمرة يدعى يوهان وأخرى جورج **فاوست** . كان مولده ببلدة كنتلينجن بمقاطعة ڤرتمبرج . وكانت حياته شديدة التقلب والغرابة . وقد ساهم نفسه في تكوين الأسطورة التي حيكت حوله . كان «طالباً جوالاً» استجدى المال الذي احتاجه للدراسة ولكن هذا ما ينقله الرواة ، ولا نجد ما يؤكده . جال فاوست خلال ألمانيا «كأستاذ» للسحر قد درس هذا الفن في المدرسة العليا في كراكاو . وسرعان ما اكتسب شهرة كساحر وعالم بالغيب ومحضر للأرواح . وعرف بادمانه للشراب واللعب ، ونقل عنه أنه كان يخاطب الشيطان كرفيقه وصهره ، وقيل إنه قد استحضر روح الاسكندر المقدوني ، وبعث الى الحياة هيلانة الاسبرطية التي اشتعلت من أجلها حرب طروادة .

أكسبته الفنون وأعمال السحر والشعوذة التي كان يأتيها إعجاب الناس وخشيتهم . والناس في ذلك العهد على الحافة بين القرون الوسطى وعصر التنوير يتعلقون بالخوارق والعجائب ، ويأملون أن يتحرروا بها مما يعانونه في حياتهم

من مذلة وحرمان (والكثير من الحيل البارعة والخوارق التي تنسب الى فاوست ليست غريبة على عصره ، إذ نجد أوصافها في هزليات هنز سكس الشعبية Hans Sachs Schwänke والمرجح أن فاوست كان قصّاصاً بارعاً واسع الخيال يخلب الأسماع .

وجد العامة في حيله ودعاويه متعة كبيرة واعتبروها من باب الكيد والسخرية ، وأدخلوها في باب النوادر والألاعيب الفلسفية التي يأتيها القروي المتباله الشهير أولينشپيجل Eulenspiegel (نظير جحا في الأدب العربي) . أما علماء العصر فقد نقموا على فاوست واعتبروه مهرّجاً ونصّاباً .

وجد الفلاحون إذ ذاك في فاوست شخصية رمزية جديدة بعد أن وصمهم مارتن لوثر بأنهم «قطيع من السرقة والقتلة» ، وبعد أن تحولت البروتستانتية والحركة الدينية الاصلاحية التي أسسها مارتن لوثر الى دعامة للنظام الاقطاعي .

في ظل هذه الظروف تطورت ضروب السحر والشعوذة الى سلاح مضاد للاضطهاد الذي يعانيه الناس . في تلك الحقبة وهي حقبة تحول كبيرة نُظر الى كبار علماء القرن السادس عشر كخطر يهدد القيود الاجتماعية والوجدانية والعقلية ، ويهدد بالتالي سلطة المؤسسات الدينية . وهكذا بدأت هذه المؤسسات في مطاردة علماء العصر كعصاة ومتمردين يحالفون الشيطان ، ووصفت أعمالهم بأنها من صنع الشيطان .

أُدخل فاوست في هذه الزمرة واعتبر عبداً للشيطان وخادماً له . وتداخلت الخرافات القديمة في صياغة أعماله ودعاويه ، وامتزج الخيال بالواقع ، وأصبح «فاوست» مادة أسطورية قابلة للنمو والتضخم .

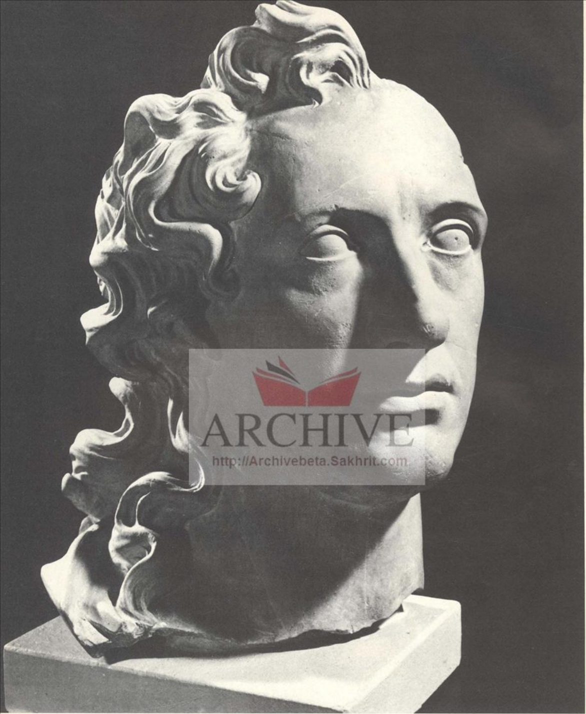
عام ١٥٨٧ ظهر الكتاب الشعبي الأول عن فاوست تحت عنوان **تاريخ الدكتور يوهان فاوست** . ظهر هذا الكتاب «كنذير وتحذير من فداحة المصير» لمؤلف بروتستانتي مجهول . وهو يصور وقائع حياة ذلك المشعوذ الشهير ومغامراته وكيف وهب نفسه للشيطان وكيف لقي في نهاية المطاف جزاءه ، وقد صنف هذا الكتاب ليكون تحذيراً للمتكبرين .

مهدت «أساطير الشيطان» العديدة التربة «لتاريخ الدكتور فاوست» ، وكان الهدف منه هو مكافحة فنون السحر والشعوذة وما تطويه من محاولات للتمرد والثورة . واختزلت قضية المعرفة والبحث وراء المجهول الى قضية فنون السحر الأسود التي يمارسها الدكتور فاوست ، فأصبح فاوست حليفاً للشيطان وتلميذاً له . ولكن تلك الحملة الكبيرة ضد فاوست قد ساهمت بدورها في ذيوع صيته كمتمرد،وأصبح فاوست هو نقيض مارتن لوثر المؤمن المتواضع .

في خلال اثني عشر عاماً طُبع كتاب **فاوست** عقب ظهوره ٢٤ طبعة وتتابعت المؤلفات القصصية الأسطورية الأخرى عن فاوست ومصير تلميذه كريستوف ڤاجنر . كان طابع هذه الكتب العام هو التحذير من الأهواء والمفاسد التي يوسوس بها الشيطان والتحذير من عاقبة المصير ، وعلى الرغم من ذلك فقد أقبل الناس على هذه الكتب انبهاراً بشخصية ذلك المتمرد المتطاول الدكتور فاوست ومغامراته لا من أجل العبرة والموعظة .

كان هذا أيضاً هو دافع كريستوفر مارلو (١٥٦٤ — ١٥٩٣) لمعالجة كتاب فاوست وصياغته في صورة مسرحية بعنوان **مأساة الدكتور فوستس** عام ١٥٨٨ ، فقد بهرته شخصية الثائر المتمرد والباحث الذي لا يعرف السكون . جعل مارلو من فاوست ثائراً يضيق بما في الكتب ويتطلع الى المعرفة الحية الحقة ، يتعاقد مع الشيطان مؤملاً أن يصل الى مراده ، فيطوف معه أنحاء الأرض . الى أن تنتهي مدة العقد ، فيقوده الشيطان الى الجحيم .

انتقلت هذه المسرحية من انجلترا الى المانيا بواسطة الفرق المسرحية المتجولة ، وتتابعت على أثر ذلك في المانيا خلال القرن السابع عشر والثامن عشر التمثيليات ومسرحيات العرائس التي تحاكي كريستوفر مارلو . وهكذا بقيت أسطورة فاوست حية . وأصبحت من الأساطير القومية الألمانية



س . كلافر ، أجزاء من تمثال نصفي لجوته ، نحو عام ١٧٩٠ .

عُثر على هذا التمثال عام ١٩٢٢ ، ونشرت هذه الصورة لأول مرة في مجلة «فكر وفن» ومجلة «هومبولد» التي تصدر بالاسبانية والبرتغالية وذلك بتصريح من «دار البحث والذكرى» للادب الكلاسيكي الألماني ، محفوظات متحف جوته بڤايمر ، جمهورية ألمانيا الديمقراطية .

الهامة . وعالجها كتاب مشهورون مثل لسينج (١٧٢٩ – ١٧٨١) ولنز (١٧٥١ – ١٧٩٢) . واستمر ذلك التراث الى أن وقع عليه جوته ، فكفل لأسطورة فاوست حياة جديدة في صورة جدية . فقد نجح جوته في إحياء المحتوى الثوري الأصلي لأسطورة فاوست الذي حجبته النظرة اللوثرية .

من يسعى دواماً كي يتعرف على الطريق القويم

تعكس مؤلفات فاوست العديدة التي وضعت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر سعي الطبقة البورجوازية الى التحرر والمعرفة . وتوافق تعطش فاوست الى المعرفة والى المجهول مع المنحى العقلي والوجداني للجيل المسمى بجيل الاندفاع والعاصفة Sturm und Drang (١٧٧٠ – ١٧٩٠ على وجه التقريب) . يدخل فاوست الحلبة كثائر ومتمرد ضد الأوضاع الألمانية المتردية ، ويسقط في النهاية صريعاً يائساً . هذا هو الثوب الذي يتلبسه فاوست في الشذرات المسرحية التي ألفها مالر ميلر Maler Müller (١٧٧٦/١٧٧٨) ، أما مسرحية لنز Lenz «قضاة الجحيم» (١٧٧٧) التي لم تكتمل ، فتصور آلام فاوست ووحدته . فهذه المسرحية تدور حول منازع الفرد وعجزه عن تحقيق ذاته وتكوين نفسه بسبب العوائق التي تضعها الدولة والكنيسة والمجتمع في طريقه .

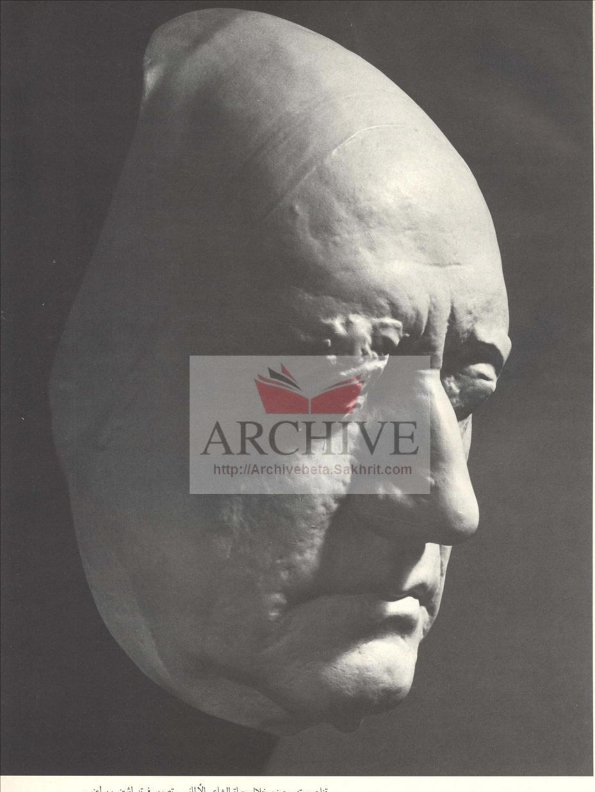
هذا على خلاف لسينج في مسرحية «فاوست» (١٧٥٩) ، فهو يسعى الى صياغة فاوست في صورة شخصية أنموذجية ، تستطيع في النهاية من خلال موقفها التنويري العقلاني أن تنجو من الهلاك . وقد تأثر جوته بهذه الفكرة في الجزء الثاني من مسرحيته الشعرية «فاوست» وصاغها في صورة طوباوية ، وبيّن كيف يستطيع الانسان أن يحقق أسمى ما يصبو اليه من خلال «العمل» كرسالة الحياة . أما في الجزء الأول من مسرحيته فقد أدخل جوته بعبقريته الى أسطورة فاوست قصة سوزانه مرجريته برانت التي قتلت طفلها الرضيع . فمن خلال «مأساة جرتشن» Gretchentragödie أبرز جوته الجانب السلبي للمتعة التي يصل اليها الانسان من خلال العبث أو بالتحالف مع الشيطان ، ومهد بذلك لتطور فاوست ونجاته في الجزء الثاني من قصيدته الكبرى .

فاوست كشخصية نمطية

ظل فاوست ، بطل الكتاب المسمى باسمه ، بعد ترجمته الى لغات أوربية عديدة ، شخصية ألمانية . ولم يتحوّل فاوست الى شخصية رمزية في اللغات الأخرى إلا بعد وفاة جوته . بعد ذلك خلقت كل بلد من البلدان الشخصية الفاوستية التي تناسبها والتي توافق ظروفها التاريخية . ومن ثم ابتكر لورد بايرون في انجلترا شخصية «مانفرد Manfred» وأضفى عليها أبعاداً فاوستية . وفي فرنسا روجت مدام دى ستال Madame de Staël وكذلك بنيامين كونستانت B. Constant لفاوست باعتباره تجسيماً للرومانسية العقلية والفكرية . وقام الشاعر جيرار دي نرڤال Gérard de Nerval عام ١٨٢٧ بتقديم فاوست الى الفرنسيةفي ترجمة كلاسيكية أثارت إعجاب جوته حتى انه كتب إليه يقول : «لم أشعر من قبل أن أحداً قد فهمني مثلما شعرت حين قرأت هذه الترجمة» . أما في روسيا فقد روج بوشكين لـ «فاوست» وخطط عام ١٨٢٥ لوضع قصيدة شعرية طويلة تصور فاوست بصحبة مفيستوفليس في الجحيم ، كما خطط لوضع دراما تصور فاوست المتشكك ، الذي أصبح عاجزاً عن الانبهار بشيء وعن الحماس لشيء . على خلاف ذلك رأى الناقد الروسي الكبير بيلنسكي في فاوست رمزاً لفكرة «البطولة» ونظر الى «فاوست» باعتباره «عملاً لرجل يمثل ألمانيا في أكمل معانيها ، واعتبر «فاوست» رمزاً للعقلية الألمانية في صيغة فريدة أصيلة لم تعرف من قبل» . أصبح «فاوست» – كما صاغه جوته – في ألمانيا وخارج حدودها – نمطاً يمثل الانسان في تحديه لقوى الشر وصراعه معها من أجل اثبات ذاته . ولكن النظر الى فاوست كتجسيم لألمانيا كانت له عواقب وخيمة .

فاوست والفاوستية

حذف جرابه Grabbe وليناو Lenau وهنريش هاينه H. Heine في معالجتهم لأسطورة فاوست الجانب الطوباوي الذي أبرزه جوته في الجزء الثاني من مسرحيته الشعرية ، واكتفوا بتصوير فاوست «الألماني» الذي لم ينل بغيته من تحقيق ذاته ومن الحصول على حريته . استهدفوا جميعاً أن



قناع جوته ، صنع خلال حياة الشاعر الألماني . تصوير فرتز اشين ، برلين .

يصوروا قضايا عصرهم من خلال فاوست ورفضوا لذلك فاوست جوته ، فقد ضاقوا بمنظوره المتفائل . كان عصرهم هو عصر اعادة التكوين والنكوص عن المطالب الأساسية للبورجوازية . فتحول فاوست في حقبة ما بعد الكلاسيكية الى ذلك الآثم الكبير الذي يلقى حتفه عقاباً له على خرقه لنظام العالم القائم .

كان فاوست آثماً ، ولكنه كان أيضاً عملاقاً . وبفضل أساتذة الأدب في الجامعات ومعاهد التعليم أصبح فاوست ممثلاً لتاريخ العلم والمعرفة في ألمانيا . وتم التصالح بين فاوست ولوثر ، حتى إن المؤرخ الشهير هينريش فون ترايتشكه Heinrich von Treitschke يعلن «فاوست» رمزاً للتاريخ الوطني» . وعلى نحو مشابه يتحدث عالم اللغويات هرمان جريم Herman Grimm عن فاوست باعتباره «الكتاب الأساسي الكبير للانسان الجرماني» . واختزل هكذا فاوست ليمثل أفكار وأحلام أساتذة المدارس والمعاهد وعلماء غرف المكتبات . وأصبح فاوست ممثلاً للروح الألمانية التي تتطلع الى غزو العالم . واستمر هذا المنحى بحيث لم يخجل تجار الكلام ومدبجو المقالات من اعتبار أدولف هتلر تجسيماً للانسان الفاوستي .

وأخيراً كان من نصيب الروائي الكبير توماس مان Thomas Mann أن ينهي بروايته «الدكتور فاوستس» (١٩٤٧) هذا التراث الفاوستي الذي نشأ في أعقاب جوته وأن ينظر بمنظار نقدي الى هذا التراث . فجمع في شخصية فاوست ما بين نيتشه Nietzsche وبين شبنجلر Spengler (مؤلف كتاب «أفول الغرب» الشهير) وقيم فاوست كشخصية متعالية بها مسّ من الجموح الشيطاني «تؤمن بأنها تفوق العالم من حيث العمق» ، وصور مصير بطله بالنظر الى مصير الشعب الألماني في ظل الرايخ الألماني الثالث وتبعاته .

وبالمثل قيّم هنز ايزلر Hans Eisler شخصية فاوست من جانبها السلبي حين وضع أوبراه «يوهان فاوست» (١٩٥٢) واستهدف بذلك أن يكتشف من جديد الطابع الشعبي التمردي الأصلي للأسطورة ، مقتفياً بذلك المنهج الذي نهجه برتولد برخت في دراما «حياة جاليلو جياليلي» . فصوّر من خلال فاوست شخصية الباحث والعالم الذي ينكر دوره الاجتماعي في اللحظة الحاسمة ، ذلك الدور الذي تفرضه عليه قدراته وثقافته . ففي اللحظة التي ينهض فيها الفلاحون ضد أسيادهم ينكرهم فاوست ويعقد حلفاً مع الشيطان .

أثارت أوبرا هنز أيزلر غضب الكثيرين ، فرموه بأنه يأثم في حق الموروث الكلاسيكي ، ويحطم فاوست كشخصية ارشادية ترمز الى سعي الانسان الدائب وآماله في الوجود . كان من الطبيعي أن يتمسك النقاد بتلك الأبعاد الانسانية الرحبة التي تصوّرها شخصية فاوست التي أبدعها جوته ، وأن يتمسكوا به كرمز للانسان المتمرد الذي يتخطى الحدود التي تعوق حرية الانسان . ولكن النقاد يشتطون ، فان أيزلر لم يعارض جوته ، ولم يهدف الى ذلك ، وإنما كتب قصة مغايرة عن فاوست ، وكان دافعه الى ذلك ما خلفته النزعة الفاوستية الألمانية من دمار الحرب .

العملاق يود أن يكون إنساناً من جديد

اتسمت القراءات الجديدة المعاصرة لشخصية فاوست بمحاولة خلع صفة التكبر والتعالي عنه . وهذا ما يفعله الأديب الفرنسي بول ڤاليري P. Valéry في مؤلفه الذي وضعه خلال الحرب العالمية الثانية . يرفض «فاوست» ڤاليري إغراء مافيستو ويرفض قوى الاغراء على حد سواء ويدير ظهره للعالم وينسحب الى حظيرة العقل والفكر . فڤاليري يطالب بضرورة أن يثبت الانسان ذاته وأن يؤكد كيانه وأن يعصم نفسه من الاغراء في هذا العالم الذي تحكمه قوى الشيطان .

ويعبر الأديب الألماني جنتر أندرز Günther Andres عن تضاؤل شخصية فاوست في العالم المعاصر فيقول : «لقد أصبحت شخصية فاوست عسيرة على الفهم أو بعيدة عن الادراك بعد أن أصبح اليوم في مقدور الانسانية أن تدمّر وجودها تماماً . لم يعد بوسعنا أن ندرك معنى شكوى الانسان بأنه «فـان» أو مآله الزوال . إزاء ما في أيدينا من

أدوات الدمار يتضاءل ذلك الحنين اللانهائي الى اللامتناهي ، ذلك الحنين الذي أنبت الكثير من الآلام والذي أثمر الكثير من المنجزات .» قد يحن الانسان في حيرته الى الماضي «السعيد» ، حيث كان الانسان إنساناً ، ولكن هذا الحنين لا طائل منه ولا مهرب اليه ، بل إننا بهذا نسلم أنفسنا دون مقاومة لقوى الدمار .

قام جوته بمحاولة ربط مصير فاوست بمصير الانسانية .

وهذه هي المعرفة الأساسية التي تقوم عليها قصيدته الكبرى ، وهذه المعرفة تلح علينا كما ألحت عليه ، فانقاذ الانسان هو الوظيفة التاريخية للانسانية :

هذه هي نهاية الحكمة
إنما ذلك الانسان وحده جدير بالحياة والحرية
من عليه أن ينتصر كل يوم للحياة والحرية

ناجي نجيب

جوانب من استيعاب جوته في العربية

نظرة تاريخية

في البداية كان الطريق الى جوته في الأدب العربي عبر «آلام ڤرتر» التي ترجمها عن الفرنسية أولاً جورج مطران ونشرها عام ١٩٠٥ في «المجلة المصرية» التي كان يصدرها شاعر القطرين خليل مطران (ثم ترجمها عن الفرنسية أيضاً محمد حسن الزيات عام ١٩٢٠ ، وهذه الترجمة الأخيرة هي أشهر الترجمات[١]) ، على أن الطريق إلى جوته بين الأدباء والكتاب كان الى مدى أبعد عبر كتاب توماس كارليل «الأبطال وعبادة الأبطال» الذي ترجمه محمد السباعي ونشره في حلقات في مجلة «البيان» (اعتباراً من العدد الأول الصادر في ٢٤ أغسطس ١٩١١) ثم طبع ككتاب . ونجد صدى ذلك في الكثير من الإشارات المتفرقة الى جوته و«شخصيته» في هذه الفترة المبكرة (انظر كتاب «الديوان» للعقاد والمازني ، طبعة أولى ١٩٢١ ، ط ٣ ، ص ٩٨ ، كذلك عبد الرحمن شكري «فصول من نشأتي الأدبية» ، المقتطف ، يونيه ١٩٣٩ ، ص ٣٤ وما بعدها) .

كان مصدر الإعجاب بجوته هو «شخصيته» وجمعه بين رجل الأدب والعلم والدولة وتنوّع اهتماماته ورحابة ثقافته ، أو كما يقول الشاعر عبد الرحمن شكري : «وقد أعجبني من جوته شغفه بالثقافة أكثر من إعجابي بمؤلفاته نفسها» (المرجع السابق ، ص ٣٤) ، ويرى عباس محمود العقاد أن كنه «عبقرية جوته» وشخصيته هو السعة وتعدد الجوانب و«طبيعته الذواقة» («تذكار جيتي» ، القاهرة ١٩٣٢ ، طبعة جديدة ١٩٨١ ، ص ١٣٣ ، ١٤٣ ، ١٤٦) . ويعبر توفيق الحكيم في كتاباته في الثلاثينات عن إعجابه بشخصية جوته ، «بشموخه» وثباته وتجسيمه «للفكر الانساني الخالد» («تحت شمس الفكر» ، طبعة أولى ١٩٣٨ ، طبعة جديدة ب ت ، ص ١٤٤ — ١٤٥) . ويكتب سلامه موسى عام ١٩٤٩ تحت عنوان «جوته . . . الشخصية العالمية» فيقول : «ان عبقرية جوته لم تكن في الأدب أو العلم أو الفن ، وإنما كانت في شخصيته ، وصحيح أن له مآثر في

هذه الثلاثة ولكن مأثرته الأولى هي شخصيته» («الكاتب»، ١٩٤٩، العام الرابع، المجلد الثامن، ص ٣٨٣)، ويضيف سلامه موسى: «جوته هو واحد من أولئك الذين تعلمت منهم، ولم أتعلم فناً أو أدباً أو علماً، وإنما منهج الحياة . . .» (المرجع السابق، ص ٣٨٧).

وفي مرحلة تالية انصب الاهتمام حول «الشرق والاسلام في أدب جوته» كما يعنون عبد الرحمن صدقي دراساته حول هذا الموضوع التي نشرها في الثلاثينات والأربعينات تباعاً في مجلة «الهلال» وصحيفة «المصري»، ثم أعاد صياغتها في كتاب (المكتبة الثقافية، العدد العاشر، القاهرة ١٩٦١)[2] ونال بها جائزة الدولة التشجيعية في «الصور والتراجم» عام ١٩٦٢. وجاء في تقرير لجنة الفحص التي رشحت الكتاب للجائزة:

«أخرج الأستاذ الشاعر عبد الرحمن صدقي في كتابه (الشرق والاسلام في عهد جوته) صورة لشاعر ألمانيا الأكبر من زاوية الشرق والاسلام ممتازة من نواح عدة. فهي تتدرج متصاعدة في رسم أثر الشرق والاسلام، فتأخذ منابعه الأولى حسب ترتيبها التاريخي . . .

والصورة تتدرج في الوقت نفسه مع حياة الشاعر منذ الطفولة الى الصبا الى الشيخوخة، وتبين كيف توالت هذه المراحل متواكبة مع التأثر بالشرق والاسلام، وكلما تقدمت مرحلة اتسعت دائرة الضوء وقوى الاشعاع، حتى بلغ ذروته ثم منتهاه مع بلوغ الحياة ذروتها ثم منتهاها.

والمؤلف يرسم الصورة بريشة الشاعر . . .

والصورة تمتاز أيضاً بأنها تدل على الشخصية دلالة كاملة، وتصوّر حياة الشاعر كلها من هذه الزاوية الحبيبة الى قراء العربية» «المجلة»، العدد ٥٧، أكتوبر ١٩٦١.

وكتب عبد الرحمن بدوي عن «جوته والشرق» («الثقافة»، العدد ١١، ١٩٣٩)، ثم عرّب ديوانه «الغربي الشرقي» تحت عنوان «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» عام ١٩٤٤، فعرّف على نطاق واسع بعلاقة جوته بالشرق الاسلامي، وأثار الاهتمام بهذا الجانب من جوانب الشاعر الألماني[3].

[1] طبعت ترجمة الزيات حتى عام ١٩٦٨ ثماني طبعات، وترجم «آلام ڤرتر» بتصرف عام ١٩١٩ أحمد رياض، وترجمها عمر عبد العزيز أمين عام ١٩٢٧، وترجمها عن الألمانية نخلة ورد عام ١٩٥٠ (ط ٢، دمشق ١٩٥٥). ومن جديد عن الفرنسية نظمي لوقا (القاهرة ١٩٧٧).
انظر مقال محمد حسن الزيات «لماذا ترجمت ڤرتر؟»، «الرسالة»، السنة الأولى ١٩٣٣. العدد ٣، ص ١٤ — ١٥.

وعرّب «فاوست» أولاً باختصار ـ على طريقة العصر في التعريب والاختصار عند مطلع القرن ـ صالح حمدي حماد (نشر الفصل الأول في مجلة «البيان» ـ مجلد١/١٩١١). وترجم «فاوست» (الجزء الأول) محمد عوض محمد (القاهرة ١٩٢٩)، وترجم «فاوست» (الجزء الأول والجزء الثاني) في قالب شعري عربي تقليدي عبد الحليم كرارة، الاسكندرية ١٩٥٩/١٩٦٩، وترجم «أور فاوست» مصطفى ماهر (القاهرة ١٩٧٥).

[2] أعيد نشر كتاب عبد الرحمن صدقي في سلسلة «كتاب الهلال»، يونية ١٩٦٧.

[3] ترجم عبد الرحمن بدوي أيضاً «ولهلم ميستر» (١٩٤٣) و «الأنساب المختارة» (١٩٤٥) لجوته. وتتابعت فيما بعد ترجمات أعمال جوته التي قدمها محمود ابراهيم الدسوقي («إيفيجينيا» ١٩٤٦ و«إيجمونت» ١٩٤٦) وعبد الغفار مكاوي («قصص من جوته» ١٩٦٦) ومصطفى ماهر («جوتس فون برليشنجن» و«أور فاوست» ١٩٧٥).



يوهانس جوزيف ، جوته في غرفة مكتبه وهو يملي على كاتبه يوهان ،
صورة زيتية ، ١٨٢٩ – ١٨٣١ .

كيف استوعب العقاد «فاوست»

في مؤلفه «عبقرية جيتي» الذي نشره عام ١٩٣٢ بمناسبة الاحتفالات العالمية بمرور مائة عام على وفاة الشاعر الألماني يقص علينا العقاد متى وكيف استوعب دراما جوته الشعرية الكبرى «فاوست» .

كان ذلك نحو عام ١٩١٦ حين بدأ العقاد بالقراءة عنها ، فأثارت خياله ، ومنّى نفسه «بنشوة فكرية لا نظير لها» ، فاستحضر على الأثر ترجمات ثلاثاً لها بالإنجليزية ليستدل «بالمقابلة بينها على ما سقط منها خلال الترجمة» وانتظر الإجازة الصيفية [1] ليتفرغ لها ولينكب على فصولها وحواشيها ، ولكن توقعاته تخيب إذ لا يجد في «فاوست» ذلك الكنز الذي كان يترقبه ، وإنما يجد «كنزاً آخر لا نشوة فيه ولم أكن أطلبه» . «هكذا كنت مع جيتي في روايته هذه : فانه لم يودع لي كنزا ولم يعطني إلا ما أخذته بيدي ، وزاد على ذلك أنه وضع الأعشاب والزوان في الأرض حيث لم يكن فيها نفع ولا ضرورة .» فالعقاد يجد في «فاوست» عملاً أدبياً فيه الكثير من الحشو والاستطراد ، ودون نسق واحد ينتظمه ، وإنما يتألف من موضوعات وفقرات متباينة ، وبه الكثير من الأحاجي والألغاز التي تستغلق على الفهم ، أو تعوق الفهم . على أن العقاد يقصد بنقده هذا الجزء الثاني من «فاوست» أكثر مما يقصد الجزء الأول ، ففي هذا الأخير الكثير من حرارة المشاعر والعواطف والتجارب التي يفتقدها العقاد في «رواية جوته» (ص ٩٨ – ١٠١) . يقول العقاد : «وجزء الرواية الأول أحسن حالاً . . . لأنه يمس قلب الإنسان ويستجيش عاطفته بقصة الفتاة «مرغريت» التي وقعت في حبائل الشيطان فجرها الى الفسق فالقتل فالعار فالسجن والجنون ، فان صورة «مرغريت» لتضارع أجمل الصور الإنسانية التي خلقتها الآداب في جميع العصور .

وعلى هذه الصورة الحية تقوم الرواية واليها يعزى النجاح الذي أصابته عند جمهور النظارة ، فإذا عدوناها إلى غيرها فهناك مناجاة فوست وحواره مع الشيطان تارة ومع التلميذ تارة أخرى ، وهناك أشجانه وهواجسه وكلها على جانب وافر من الشعور والفكر يهز أوتار الحياة ويفتح للذهن أبواب التأمل والاعتبار . » (ص ١٠٠ – ١٠١) .

لا يجانب العقاد الصواب في التفرقة بين جزئي «فاوست» من حيث البنية والتكوين ، فقد وضع جوته الجزء الثاني من مؤلفه على مدى ثلاثة عقود ، ونشأ هذا الجزء أولاً في صورة مناظر وفقرات متفرقة ، ثم قام جوته بالتخطيط لبنية هذا الجزء وأعاد صياغة وصقل هذه الفقرات في هذا الاطار ، على أن الوحدة التي يتسم بها هذا الجزء هي وحدة باطنية روحية أكثر منها وحدة ظاهرة . ومنذ نشر جوته الجزء الثاني من «فاوست» حتى وقت قريب والنقاش يدور حول بنية هذا الجزء والوحدة التي تنتظمه ومضمونه .

ويتساءل العقاد عن مغزى رواية «فاوست» وما استهدفه صاحبها منه ، فلا يجد جواباً شافياً لسؤاله ويضيف :
«لقد سئل جيتي هذا السؤال فأجاب في غير اكتراث :

تسألني كأنما أنا أعرف هذا المغزى ؟ إنما هي رحلة من الأرض الى السماء خلال الجحيم !» (ص ١٠٤) .

ويذهب العقاد الى أن هذا يكاد يكون الأمر في «روايات جوته» أو أغلبها «فهناك أشخاص متفرقون وحوادث متفرقة» ، «قد تكون للأشخاص بنية قائمة وملامح مميزة» ، «أما الحوادث فليس لها هذه البنية وليس للامحها وسماتها وحدة مرسومة» (ص ١٠٤) .

ويبدي العقاد إعجاباً شديداً بشخصية إبليس كما صوّرها جوته :

«على أن جيتي يجيد وصف الأشخاص لسبب آخر ، وهو أنه يأخذ أوصافه من الواقع ويرى بعض المناظر كما جرت له في حياته ، وتلك سنته في جميع أبطاله حتى أبطال الغيب والخيال ، فلما رسم «مفستوفليس» في رواية فوست جاء شيطاناً انسانياً أو انساناً شيطانياً من طراز بديع ، وإنما جاء كذلك لأن جيتي كان يقرأ أوصاف الشيطان في جميع العصور ويطبقها على من حوله . . .

وتعجبنا في هذا المعنى كلمة الأستاذ «إرنست لشتنبرجر» شارح جيتي المشهور حيث يقول : «وهذا الشيطان ألا تراه على قرب عجيب من الانسان ؟ ألا تراه في الحقيقة شيطاناً فلسفياً نما على جذور صورة الشيطان في القرون الوسطى واستنفذها ؟ ففيه من عنصر أهرمان في الديانة الزندية ، وفيه من فلسفة الخليقة اليونانية وفيه من التوراة وسفر أيوب ، بل وفيه ملامح مما قرأ جيتي في أفلاطون وأرسطو والقديس أوغسطين ، يمتزج ذلك بالأساطير الجرمانية وأقوال ولنج وبوهم وسودنبرج وليبنز وشكسبير . وقد ترى فيه أحياناً لمحة سبينوزية . فثمة روح الهدم والانكار في القرن الثامن عشر ، وثمة فيلسوف فرنسي ، وثمة فولتير ، وثمة كل ما هو كريه في الفترة الزوبعية التي كان ينتسب اليها الشاعر ، ويصح أن تقول في بعض المواطن أنه هو روح الفترة الزوبعية بعينها» وفيه من أصدقاء جوته ومن جوته نفسه ، «وهكذا أبدع جيتي الشيطان العالمي وصهر في بنية واحدة شياطين جميع العصور» .

ويعلق العقاد على ما سبق فيقول :

«يريد لشتنبرجر أن يقول إن جيتي رسم صورة الشيطان كما تطورت من أقدم العصور الى أن تحدرت الى عصره بل الى نفسه ، وخلاصة هذه الأطوار تندمج في تعريف الشيطان نفسه بأنه جزء من تلك **القوه التي قد تنوي الشر ولا تفعل إلا الخير** فعلى هذا المعنى ليس يأبى جيتي تلك المماثلة بينه وبين الشيطان . . .» .

«فجيتي يماثل شيطانه أحياناً كما يماثل بطله العالم الساحر طالب المتعة والفهم في عالم الحس وعالم الفكرة ، أو فوست يماثل الشاعر في بعض حالاته والشيطان يماثله في بعض حالاته الأخرى ، وقد يماثلانه معاً في حالة واحـــدة» (ص ١٠٧) .

لعلنا أطلنا في الاقتباس ، ولكن استهدفنا من ذلك أن نوضح الى أي مدى قد درس العقاد مؤلف جوته الكبير «فاوست» والى أي مدى قد انبهر بشخصية مفيستوفليس وكيف رأى أبعادها والرابطة التي تربطها بصاحبها .

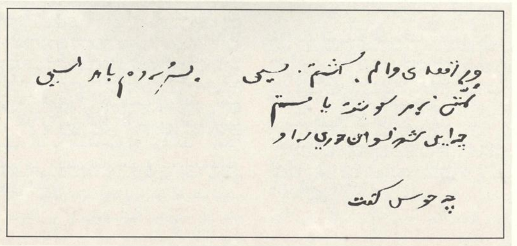
مفيستوفليس كما يستوعبه العقاد هو شيطان انساني فلسفي متمرد ـ يجمع في شخصه الأضداد ، فهو ـ كما يعرّف نفسه ـ جزء من تلك «القوة التي قد تنوي الشر ولا تفعل إلّا الخير» ، وهو أيضاً قرين فاوست ونقيضه على حد سواء ، وهما معاً أصداء لما يعتمل في نفس جوته من صراع .

بذلك نمهد الحديث عن قصيدة العقاد «ترجمة شيطان» . ومن البين أن «شيطان» مطولة العقاد الشعرية غريب على صورة الشيطان في الاسلام ودوره أو وظيفته ، وغريب كل الغرابة على تصور الناس في المجتمع العربي ، ومن البين أيضاً أن صيغة الشيطان كما جاءت في ترجمة «شيطان» ما كانت ممكنة دون موحيات أو مؤثرات أجنبية ، وهو ما يشير اليه العقاد في دراسته عن «إبليس» (طبعة أولى ١٩٥٥ ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٦٥) .



س . شقرد جوبورت ، جوته ، ١٩٣١ – ١٩٣٢ .

تمارين لجوته بالعربية . محفوظات «دار البحث والذكرى» للأدب الألماني الكلاسيكي ، ڤايمر .



العقاد و «ترجمة شيطان»

نشر العقاد «ترجمة شيطان» عام ١٩٢١ ضمن ديوانه الثالث، على أنه قد نظمها قرب نهاية الحرب العالمية الأولى أو في أعقابها مباشرة وتردد العقاد في نشر قصيدته، وحين نشرها صدّرها أولاً ببيان ليخفف من وقعها وكأنه يعتذر عما ضمنها من منازع وأفكار، فهو يقول:

«غامت على نفسي في أواخر الحرب العظمى وفي إبان الحوادث المصرية المعقبة لها، غيمة شك موْذ وغيظ شديد.. فلم أر للحياة حكمة ولا معنى... ووقر عندي أنها كما قال سليمان الحكيم بعد تجربتها «قبض الريح وباطل الأباطيل»، وفي هذه الأزمة النفسية نظمت قصيدة «ترجمة شيطان» هذه وبضع قصائد أخرى مطبوعة في هذا الديوان.. ثم استقرت زعازع نفسي في نصابها وانجلت تلك الغمة، فتراجعت الى رأيي في الحق والعدل، معتقداً أن الحق كائن في صميم الأشياء، وأن الوجود والباطل نقيضان لا يتفقان»[٤].

قد تكون للحرب العالمية وأصدائها النفسية آثار على هذه القصيدة ولكن القاريء لـ «ترجمة شيطان» سرعان ما يدرك أن هذه الكلمات لا تتفق مع محتواها ولعل هذا هو ما دفع العقاد فيما بعد أن يستعيض عن هذا البيان بمقدمة أخرى يلخص فيها نص القصيدة. يقول العقاد في هذه المقدمة الجديدة التي نشرها عام ١٩٢٧:

«في هذه القصيدة قصة شيطان ناشيء سئم حياة الشياطين، وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه، وتشابه الصالحين بالطالحين منهم عنده ـ فقبل الله منه هذه التوبة، وأدخله الجنة، وحفّه فيها بالحور العين والملائكة المقربين. غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم، وملّ العبادة والتسبيح، وتطلّع الى مقام الإلـٰهيـــة، لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهي ولا يطلبه، ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه. فجهر بالعصيان في الجنة، ومسخه الله حجراً، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون.

وقد نظمت هذه القصيدة على أواخر الحرب العظمى، فكل ما فيها من الألم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها».

(ديوان العقاد، أسوان ١٩٦٧، ص ٢٤١)

فلنوضح أولاً قصيدة العقاد عن طريق السرد والاقتباس: لحكمة يعرفها الرحمن ويجهلها البشر قد قدر الله للشيطان قبل أن يخلقه ويرمي به الأرض أن يكون أداة سوء وغواية وضلال. وما كان للشيطان إلا أن يذعن ويطيع لما قُدر له، ولو عصى أو خالف الرسالة لاستحق اللعنة وسوء المصير.

قال كوني محنة للأبـريـــاء
فأطاعت، يا لها من فاجرة!
ولو استطاعـــت خلافاً للقضاء
لاستحقت منه لعن الآخرة

وهذا هو الغريب العجيب من أمر هذا الشيطان، فهو إن أضل في الأرض وغوى، فمآله الجحيم مع من أضل وغوى، وإن امتنع فمصيره أيضاً اللعنة والجحيم، «في كلتا الحالتين هو الفاجر الخاسر» كما يقول د. زكي نجيب محمود في مقاله «كيف ترجم العقاد للشيطان» («مع الشعراء»، ١٩٨٠، ص ٢٣، ط ٢ القاهرة ـ بيروت).

ويبدأ الشيطان رحلته في الأرض ، في البداية يهبط أرضاً لا حظ لها من المدنية بعد ، وإنما يعيش فيها الناس حياة البداءة والفطرة الأولى ، ثم بعد ذلك يهبط أرض المدنية الغربية المتقدمة ، وفي كلتا الحالتين ـ يجد أرضاً مترعة بالضلال . هبط الشيطان في مجاهل افريقيا بواد الزنج . فماذا وجد ؟ وجد الانسان لا يكاد يسمو في آدابه ومعيشته على الحيوان ، فعافت نفسه أن تستذل في ما لا حاجة اليه :

سخر الشيطان من قسمتــــه
ومن الأرض وما فوق السمـاء
ومضى يهجس في محنتــه
«ألهذا تستذل الكبريـاء ؟»

فخرج عابساً الى «أرض العجم» ، حيث المدنية والحضارة والعلم ، فوجد عن يسر مغنماً . ما كان عليه غير أن يصنع للناس شيئاً أطلق عليه اسم «الحق» ، فتخاصموا حوله وتقاتلوا ، فأغناه لفظ «الحق» عن جهد الوشاية والغواية :

ورمى أول فخ فأصابـا
ودعاه الحق واستلقى فنام
وأناب الحق عنه فاستجابا
فاذا الحق لجاج واختصام
واذا الحق طلاء الخبثاء
رسن الواهن ، سيف المعتدي ،
ضلة الجهال ، لغز الحكماء
ذلة العبد ، عرام السيـد

كلّ يؤيد دعواه باسم الحق ، يأثم ويعتدي ويفسد في الأرض باسم الحق . «فيا لها من لفظ زوقها» الشيطان ، فأينعت ، حتى حق له أن ينام وينعم بما بذر لو كان للشيطان أن يعرف الرضا والسكون ، وما كان له ذلك ، فها هو قد ضاق بعمله ولم يعد له صبر أن «يُفسد خلقاً عدموا آية الرشد » ، ويقول الشاعر ساخراً :

لا نطيل القول فالقول هذر
وحياة الإنس والجن هباء
إن يدم للناس سلطان القدر
فعليهم بل على الكون العفاء (. . .)
مذ رأى الشيطان عقبى شره
كفر المسكين بالشر العقيم
وأراها بدعة من كفـره
دونها الكفران بالخير العميم

والمقصود بالبيت الأخير أن «كفر الشيطان بالشر إنما هو ضرب من الكفر أسوأ من الكفر بالخير لأنه يرى الخير أهون من أن يستحق العناية بازالته ورصد المكائد له» كما يقول العقاد تعليقاً على هذه السطور . فهذه هي قمة التكبّر والافتئات .

ولكن الغريب ـ وهذه من متناقضات هذه القصيدة ـ أن الله يحسب كفر الشيطان بالشر ندماً منه ، يحسبه له لا عليه ، فيرفعه الى الجنة :

نزل الشيطان من جنته
منزلاً يرضى به الفن الجميل
ومشى فاختار في مشيته
هضبة عند مصب السلسبيل

يصف العقاد منزل الشيطان في الفردوس ، ولكنه يقطع هذا الوصف ساخراً ناصحاً القاريء بالصبر ، فلا «حاجة الى الإطالة في الوصف ، فاننا نرجو أن يكون القاريء من أهل الجنة فيراها بعينه» كما يقول في الهامش .

إلا أن الشيطان في الجنة يمل الجنة ، يكفر بالجنة والخلود ويثور ، فتفزع الملائكة هاجعة من وجه هذا العابس الغاضب ، فيظهر الرحمن جل جلاله ، فإذا الجنة أمن وسكون ، فهل يرعوي هذا العاصي ؟ كلا .

وبـدا الشيطان معروفاً ترى
كبرياء الكفر في وقفتـه
على الجبهة يأبى القهقري
وتوّج النار من نظرتـه . . .

هو روح يحسد الله وما
أعجب الحاسد لله الصمد
كلما أبصره متحكماً
أصغر الكون وأزرى بالأبد

فالشيطان - إذ يبصر سلطان الله اللامحدود - يستصغر الكون ويزدري الخلود ، فذلك الخلود الذي يمنحه الله لعباده الصالحين ناقص مشروط ، لأنه كما يذهب الشيطان خلود الفانين . فالشيطان في تكبره لا يرضى بغير خلود الخالق المطلق ، ويسخر من أولئك الخاضعين الطيّعين الذين يرضون بالقليل ، أما هو فيطمح الى الشأو الأعظم :

عفوك اللهم لا خلد هنا
ومتى كان خلود في قيود ؟ ؟
سيظل الخلد وسواس المنى
وصدى الليل وأحلام الرقود

ويقطع الشاعر هذا الموقف في تهكم واضح ، كما هو الحال في الكثير من مقاطع هذه القصيدة :

لا نطيل القول ، أما المنتهى
فقريب ، وجرى ما قد جرى . . .

ويعاقب الله الشيطان المتكابر المتمرد ، فيمسخه حجراً ، ولكنه كصخر لا يكف عن غواية الناس : فهذا الشيطان كما يقول طه حسين هو «سحر صاحب الفن»[٥] .

ولقد قال أناس شهدوا
مصرع الشيطان هل طبع يزول ؟
ناره تخبو فلا تتقد
وهو في الصخرة يستهوي العقول

ويعجب إبليس ، كبير الشياطين ، من أمر هذا الشيطان الذي كفر بشريعته ، فينكر فعله ، وينكر أن يكون من قومه ، ويتساءل الشياطين مازحين : أفلا يحسبونه شيطاناً ضل وسقط في حومة الوغى .

فمن أين للعقاد بهذا الشيطان ؟

لا شك في تعدد المصادر والبواعث . وأول ما يستدعي الانتباه هو مدى جاذبية فكرة الشيطان على العقاد في مطلع حياته الأدبية ويحدثنا هو عن ذلك في كتابه «إبليس» الذي أخرجه عام ١٩٥٥ ، فيقول إنه بدافع المقارنة بين التشبيهات والمعاني المجسمة في اللغة العربية واللغات الغربية وبدافع «الحاجة الى تصوير بعض العواطف بصورتها الشعرية التمثيلية» أخذ «في وقت واحد في نظم قصيدة عن سباق الشياطين وتأليف كتاب نسميه «مذكرات إبليس» ، ونخصص كل فصل منه لغواية من الغوايات . . . وكان ذلك حوالي سنة ١٩١٢ بعد الاطلاع على طائفة من ملاحم الغرب وأساطيره . فأما سباق الشياطين فقد تمت القصيدة التي نظمناها في موضوعه ، وأما مذكرات إبليس فلم يتم منها غير فصل واحد . . . ثم بقيت النية مترددة حول هذا المطلب حتى تحولنا عنه بعد الحرب العالمية الأولى الى موضوع القصيدة التي سميناها «ترجمة شيطان» (طبعة خامسة ١٩٧٥ ، ص ١٦٥-١٦٦) .

«لابليس» أو «للشيطان» كنموذج أو قناع للتمرد والخروج على المألوف - وليس الشيطان بالمعنى المستخدم بين الناس - جاذبية خاصة في مراحل التحول والتمرد على الأعراف المتقادمة والخمول النفسي والعقلي ومسالك الفكر الجامدة ، وفي مراحل بروز الفردية والشخصية الذاتية ، وبهذا المعنى يشرح **عبد الرحمن شكري** بواعثه على وضع كتابه **«حديث إبليس»** (١٩١٦) فيقول في المقدمة :
«قد بدأ يكثر في آداب اللغة العربية البحث النفسي والتساؤل والتفكير والتعبير عن حركات النفس وبواعثها ، ولكن كل ذلك لم يزل يعد قطرة لا نعرف إن كان وراءها سيل آت . وهذا الكتاب فيه شيء كثير من البحث النفسي والتساؤل والشك والسخر الذي هو محرك يحرك النفوس ويوقظها . . .»

ومن هذا الموقف العام ، موقف التمرد والتحول عن القديم والتقليدي ، نبع أيضاً اهتمام العقاد بشخصية إبليس ، ونبعت قصيدته «ترجمة شيطان» . ومن مصادرها أيضاً دون

شك شخصية العقاد وجموحه اللامحدود الى التفرد والامتياز (حتى سمّاه البعض : «هرقل» و «المارد المتمرد») .

الى هذا المصدر يشير طه حسين في خطاب ألقاه في ٢٧ أبريل ١٩٣٤ في احتفال أقيم لتكريم العقاد[٦] :
«ولست أخفي عليكم أني قرأت له قصيدة لن ينقضي إعجابي بها ، وقد أقرؤها عشرين مرة أو ثلاثين . والسبب في ذلك أني أجد كلما قرأتها معنى جديداً أو معاني جديدة . . . أما موضوعها فشيطان . أراد العقاد أن يترجم لشيطان ، ويظهر أن العقاد سئم ترجمة الناس ، وسئم نقد الناس وما يكتبون وما ينظمون ، فأبى إلاّ أن يبحث ، فوفق الى شيطان خلقه خلقاً ومشى معه فأبعد في المشي . إنه خلقه في أول القصيدة وصعد معه السماء وهبط به الى الجحيم ، ومن حسن الحظ أنه قتله في آخر القصيدة . هذا الشيطان غريب . . .» (ص ٢٢٩) .

ويمضي في بيان مضمون قصيدة العقاد الى أن يقول :
«هذا الشيطان الذي أحياه العقاد وأماته وصوّر لنا حياته هذا التصوير البديع ، هذا الشيطان ـ اسمحوا لي ، وليسمح لي العقاد وأنا أعترف بأني متأسف جداً ـ هذا الشيطان هو شيطان العقاد وشعره ، وهذه النفس الطامحة التي لا حد لآمالها ، هذه النفس التي لا يرضيها شيء ولا تستريح ولا تطمئن الى شيء ، ولا ترضى إلاّ لتسخط ، ولا تستقر إلاّ لتتحرك حركة لا حد لها ، حتى اذا خرجت من الحياة وانتهى عهدها بالوجود فان آثارها ما تزال قائمة تعمل في النفوس وتغريها وتبعث فيها الحركة ، وإن كان الشيطان قد استحال الى رماد في القبر ، هذا الشيطان هو سحر صاحب الفن . . .» (ص ٢٣١) .

وبهذا يلمس طه حسين المحور الأساسي لقصيدة العقاد ، ألا وهو **قضية الفنان وافتنانه وتطلعه الى الخلود ، ثم الفن الذي يراه العقاد قيمة القيم وحياة الأمم** . ففي هذه القصيدة «زراية بالانسان ليس بعدها زراية ، وإعلاء وتمجيد للفن ليس وراءه إعلاء وتمجيد» كما يقول د . زكي نجيب محمود (المرجع المذكور من قبل ، ص ٣٨) .

وقد تكون ـ كما يذهب طه حسين ـ مصادر الايحاء لـ «ترجمة شيطان» غربية ، وهي بالتأكيد كذلك ، ولكنها في صيغتها النهائية تعبر عن شخصية العقاد وطموحه وتمرده في هذه المرحلة من حياته ، ورؤيته الاعلائية المثالية للفكر والأدب . ويقول طه حسين انه عاد بفكره الى الكثير من شعراء أوربا القديمة والحديثة حتى قرأ قصيدة العقاد : «فكرت في جوت (جوته) حين يصوّر إبليس وهو يتحدى خالقه ، فكرت في بول ڤاليري وهو يصوّر الحية حين أعوت حواء ، وفكرت في ملتون حين يصوّر الجنة الضائعة» . ولكن العقاد كما يقول قرأ وحصل وعبر عن نفسه (ص ٢٣٢) .

شيطان الفن

درس العقاد ـ كما أوضحنا من قبل ـ دراما جوته «فاوست» قبل نظم قصيدته بفترة وجيزة ، ومن المرجح أنه في هذه المرحلة قد عرف أيضاً مسرحية كريستوفر مارلو «دكتور فاوستوس» وقرأ عنها ، كما عرف ملحمة ملتون «الفردوس المفقود» وقرأ عنها وتأثر بها في قصيدته (كما يبين د . حمدي السكوت في دراسته القيمة «الشيطان بين العقاد وملتون» ، «فصول» ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ، ص ١٦٣ — ١٧٢) . هذه هي أهم مصادر الايحاء ، ونقتصر في التالي على بيان أوجه التقارب بين صورةالشيطان وشخصية فاوست في دراما جوته وصورة الشيطان في قصيدة العقاد .
(أنظر العقاد ، «إبليس» ، ص ١٥٠/١٥١ ، ص ١٦٦/١٦٧) .

يتحدث العقاد في قصيدته عن «شيطان» وليس عن الشيطان أو عن إبليس ، وبالمثل فمفيستوفليس (أو للاختصار مفيستو) في دراما جوته ليس إلا واحداً من كثرة ، بل أنه يحتل مرتبة دنيا من مراتب الشياطين . وكلاهما لا يمثل قوى الشر الأصيلة ، فهذا مفيستو يصف نفسه بأنه «جزء من تلك القوة التي تنوي الشر وتفعل الخير» ، نعم انه من قوى النفي التي تقول «لا» أمام كل ايجاب ، ولكنه يجسم هكذا ذلك القلق اللانهائي ، الذي يحول بين الانسان والاستسلام والدعة والخضوع ، وإنما يحفزه ويحثه على مواصلة السعي

والطلب بلا نهاية ، وهكذا ـ عن غير قصد ـ يشمر الخير رغم أنه ينوي الشر .

ويصور العقاد أيضاً شيطاناً آخر غير ذلك الشيطان الغشوم الرجيم الذي يستعيذ منه الناس ، ففي مواضع مختلفة يصفه الشاعر بأنه «شيطان مسكين» يستصغر غواية قوم قد فقدوا الرشد ، وسرعان ما يضيق بحرفته فهي البطالة عينها ، وهو كيان قلق لا يعرف السكون والثبات على حال ، وليس يهدد الناس والكون بالفناء غير السكون والثبات على حال (إن يدم للناس سلطان القدر / فعليهم بل على الكون العفاء) ، وكأن العقاد يقول لنا أيضاً إن هذا الشيطان هو جزء من مكونات الحياة واستمرارها أو حافز من حوافز الانسان . ووجه التشابه مع جوته هنا واضح للعيان .

ولا يحتاج الى بيان أن شيطان العقاد ذو طبيعة فاوستية أو فاوستي المنزع ، فهو مثل فاوست لا يرضى بما لا ترضى به عامة الناس ، وإنما يدفعه حنين ميتافيزيقي طاغ وتشوق الى المتعالي والمجهول ، فكما يتطلع فاوست الى المعرفة الكاملة والى الكل لا الجزء ، يتطلع شيطان العقاد الى الشأو الأعظم ، والى الكشف ، ويذهب به الحال وهو في جنة الخلد أن يزدري الخلود لأنه يراه دون سلطان الواحد الأحد ، ويتخطى في جموحه وافتنانه بذاته جميع الحدود . وحين يمسخه الله حجراً ، يحتفظ بتفرده وذاتيه ، فهو يمثل خلود الفن . وفي النهاية تنحصر هنا النزعة الفاوستية في الأدب والفن الذي يراه العقاد أعلى القيم وأخلدها .

وقد احتفظ العقاد بمفهوم الفردية والذاتية ومفهوم الأدب والفن هذا ، وإن مثلث «ترجمة شيطان» مرحلة من مراحله فحسب .

يكتب العقاد في مقال بعنوان «الأدب كما يفهمه الجيل» : «نريد أن نقول ما هو أكثر من ذلك . وهو أن في الآداب عنصراً أسمى من عنصر هذه الحياة الطبيعية المحدودة ـ فيها عنصر الخلود الذي لا يتاح للفرد في وجوده القصير . . فالآداب بهذا العنصر فيها تشرف وتسمو على تلك العلوم والصناعات التي تقوم للضرورة المادية مقام الخدم المطيعة والعبيد المسخرة . . .» .
فالأدب والفن هو «قائد الانسانية الذي صحبها خطوة بعد خطوة في معارج الحياة فتقدمت وراءه من حمأة الحشرات المستقذرة الى هذا الأوج المتسامي صعداً الى السماء . . .» («مطالعات في الكتب والحياة» ، طبعة ثالثة ، بيروت ١٩٦٦ ص ٢٠ — ٢٢) .

[٤] نقلاً عن عبد الرحمن صدقي ، «ذكريات في ذكرى العقاد» ، «الهلال» ، عدد خاص بالعقاد ، ابريل ١٩٦٧ ، ص ١٥ — ١٦ .

[٥] طه حسين في خطاب له عام ١٩٣٤ ـ انظر الحاشية رقم ٦ .

[٦] نشر هذا الخطاب بمجلة «المقتطف» ، يونيو ١٩٣٤ ، وأعيد طبعه في المجلد المعنون «العقاد ، دراسة وتحية بمناسبة بلوغه السبعين» ، القاهرة ب . ت ، ص ٢٢٧ — ٢٣٢ . وأرقام الصفحات في النص تشير الى هذا الكتاب .

ناجي نجيب

توفيق الحكيم و «عهد الشيطان»

«يا شيطان الفن ! . . . لقد منحتك كل شيء !
كل قطرة من قطرات دمي هي لك . . .
وكل خلجة من خلجات نفسي هي لك . . .
فان ظفرتُ بساعة من ساعات الهناء فهي لك ،
وإن نمت فأنت ملك على عرش أحلامي !
وإن أفقت فأنت المالك لزمام أيامي !
شبحك لا يذهب عني ، في أي زمان أو أي مكان !
انك لا تتركني إلا وقد صرعني المرض !
ولم يبق في رأسي الكليل ، ولا في جسمي النحيل شيء تأخذه
فاذا فتحت بعدئذ عيني قليلاً ، وبدرت بادرة يقظة ، فهي أيضاً لك .
يا شيطان الفن ! . . . لقد أخذت مني كل شيء !
فماذا أعطيتني أنت ؟ !
ـ أعطيتُك لذة «الخلق» !
تلك اللذّة التي لا يعرفها غير الله !»

(توفيق الحكيم «عهد الشيطان» طبعة أولى ١٩٣٨ ص ٤١٣)

«الفن طويل والعمر قصير»

محور كتاب **«عهد الشيطان»** هو الفن أو قل «ديانة الفن التي تبلورت حولها مشاعر وطموحات الحكيم منذ رحلته الى فرنسا (١٩٢٦ — ١٩٢٩) .

ويتكون الكتاب من تتابع من التأملات والحواريات والقصص أثارته في نفسه قصة «فاوست» . فالحكيم في نزوعه الى الفن وطلبه له يرى نفسه في موقف فاوست بعد أن طال عليه العمر وهو يطلب المعرفة دون أن يفوز بما يرضيه وكأنه ما زال في أول الطريق ، وبعد أن قضى أيامه في البحث والدرس في مختلف العلوم من فلسفة وشرائع وطب ولاهوت ، فلم يجن شيئاً ، اللهم الا لعنة اليقين ، «بأنه ليس في يومه أعقل مما كان عليه في أمسه» .

في الفصل الأول الذي يعنونه «عهد الشيطان» يستعيد الحكيم حيرة فاوست هذه ويأسه ، الى أن يبرز له مفيستوفيليس ليفاوضه في شروط العقد أو «الصفقة» . وحين يصل الحكيم الى هذه الفقرة من «فاوست» ، يطرح الكتاب جانباً :

«لم أكد أنتهي الى هذا الموقف من قصة «فاوست» حتى طرحت الكتاب وهمت في وادي التأملات ! . . . كان الذي يملك عليّ لبّي في ذلك الوقت ، هو حب «المعرفة» ، كانت كل أحلامي أن أفتح في كل صباح نافذةً تطل على عالم مجهول من عوالم هذا الكون السابح في بحار الأسرار . . . كان من يكشف لعيني المستطلعة جديداً هو الخليق عندي أن أعطيه ما شاء من نفسي . . . في تلك الليلة صحت في الحجرة :
أيها الشيطان ! أيها الشيطان ! . . . أبرُز اليّ ، وخذ مني ما تشاء ، واعطني ما أريد !» . (ص ١٤) .

«عهد الشيطان» الذي يقصده الحكيم هو عهد الفن ، فمطلب الفن الذي يسعى اليه ليس من سبيل واضح أو محدد اليه ، وإنما على الأديب ـ على خلاف العالم المتخصص ـ أن يخوض في بحار القديم والجديد وأن ينهل من مصادر المعرفة والأدب القديمة والحديثة ، العربية والغربية ، وأن يطرق مختلف الفنون والعلوم ما وجد الى ذلك سبيلاً . هذا هو تصوّر الأدب والفن الجديد في العالم العربي عند جيل الرواد أو عند أغلب أبناء هذا الجيل (وفي مقدمتهم عباس محمود العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم وحسين فوزي ومحمد فريد أبو حديد . . .) . ومن ثم كانت ممارستهم للعديد من فنون الأدب دون تمييز كبير ، ورفضهم النظريات الجمالية والأدبية التي تُنظّر لفنون الأدب وفروعه باعتبارها قيداً يقيد حريتهم (كما يصرح طه حسين ومحمد فريد أبو حديد) ، ومن ثم نرى ـ على سبيل المثال ـ مفهوم «القصة» عندهم وقد امتد من المقالة القصصية الى التمثيلية .

يتطلب مفهوم الأدب والفن الجديد هذا من الأديب **القراءة العريضة أو القراءة التوسعية** التي لا تقف عند حدود ، ويتطلب منه ألا يقتصر على مجموعة محدودة من الكتب المتوارثة يقرؤها ويستعيد قراءتها ، ويختزن في

ذاكرته أكبر قدر منها ، كما كان الأمر في الماضي حتى مطلع القرن الحالي على وجه التقريب . لقد فجر هذا الجيل مفهوم التعليم والثقافة والأدب التقليدي الذي يقوم ضمن ما يقوم على **القراءة المكثفة** لعدد محدود من أمهات الكتب (وإن استمر مفهوم التعليم والأدب هذا سائداً في معاهد العلم التقليدية . . .) .

ولا يحتاج الى بيان أن مفهوم الثقافة والفن الجديد هذا تبعة من تبعات الاحتكاك الحضاري بالغرب واكتشاف فنون وآداب الغرب ، كما أنه في نفس الآن أيضاً تبعة من تبعات الانتماء الى تراث حضاري طويل ، وإن كانت قد خبت جذوته في الحاضر .

ويعبّر الحكيم عن مفهوم الثقافة والفن الجديد فيقول :
« . . . ثلاثة عشر عاماً التهمت فيها الكتب التهاماً ، وأحطت بمختلف العلوم والفنون علماً ، وعشت مع الفلاسفة والأدباء والموسيقيين والمصورين ، وأحببت فيها «المعرفة» حباً كالجنون ، فلم أكن أطيق صبراً على الجهل بفرع من فروعه ، وكنت أحياناً لا أملك من النقود غير الضروري لأكلي بقية الشهر ، وأصادف في واجهة الحانوت كتاباً أو كتابين ، فما أحجم ، وأدفع فيهما ما معي . . . وذهب بي الجنون الى حد الرغبة فيالاطلاع على ما لا لزوم لاطلاع أديب عليه ، فنظرت في كتب الفلك ، والعلوم الروحانية ، والرياضيات العليا .
وكانت أيام راحتي تنفق في هياكل الفن ومتاحف التاريخ الطبيعي ودور الكتب والآثار .

. . . ولكم هدمت في رأسي مدنيات وأقمت بدلها حضارات خيالية ذات نظم مثالية ، على نحو ما فعل «أفلاطون» و«توماس مور» ، ولكم ألحدت ثم آمنت ، وضللت ثم اهتديت ، ولكم كتبت ومزقت ، ولكم جهدت في سبيل تلك اللذة العليا التي حسبتها غاية الانسان التي ليست بعدها غاية ، ولقد همتُ بالنور وعشت حول النور حتى أحسست أن جسمي يرق ، وأن لنفسي أجنحة كأجنحة الفراش . . .»
(ص ٢٠/٢١) .

ومن ثم يرى نفسه خارج دائرة البشر العاديين ، وخارج دائرة الحياة ومتعها الحسية ، فقد استولى عليه شيطان الفن ، وهذا هو موضوع الفصول التالية من كتاب «عهد الشيطان» التي يعنونها الحكيم «في النوم» و «راديوم السعادة» .

في **راديوم السعادة** يقص علينا كيف رحل في صيف عام ١٩٣٨ الى جبال الألب طلباً للاستجمام والنزهة ، إلا أن شيطانه لا يفارقه ، فهو يرحل حاملاً معه «العقد الفريد» لابن عبد ربه بكامل أجزائه ، ويعيش في المصيف مع ابن عبد ربه و «عقده» أكثر مما يعيش بين الناس ، وكأنه قد ابتلى بهذا الرفيق أو بهذا «الزميل المنحوس» (ص ٤٥) ، فلا يستطيع منه فكاكاً . فقد استقر في نفسه أنه لو استغرق في الحياة ومتعها لضاع منه الأدب .

وفي الفصول التالية من «عهد الشيطان» حديث عن حيرة النفس بين طموح الفن وإغراء الحياة ، وعن الحرمان الذي يفرضه الفن ، وعن حياة الشخوص التي خلقها الحكيم في مسرحياته «أهل الكهف» و«شهرزاد» ، **يطوي هذا الحديث عن عذاب الفن وشكوكه الكثير من خيلاء الفن وافتتان الفنان بنفسه ، وهذا هو الجانب الذاتي من حديث الحكيم في «عهد الشيطان»** (١٩٣٨) . وهذه الخيلاء من مقومات شخصية الحكيم التي لا تخطؤها العين ، خاصة في هذه المرحلة التي وضع فيها مقالات : «من البرج العاجي» (طبعة أولى في كتاب عام ١٩٤١) و «تحت المصباح الأخضر» (طبعة أولى في كتاب عام ١٩٤٢) .

وتبدو الشقة واضحه بين القضايا التي يطرحها جوته في قصيدته الكبرى «فاوست» وبين قضايا الابداع الفني ، وثنائيات الحياة والفن التي يناقشها الحكيم في فصول «عهد الشيطان» ، على أنه من العسف أن نقارن بين المؤلفين ، وأن نحمل كتاب الحكيم ما لا يحتمله . فليس في «عهد الشيطان» غير أصداء طفيفة من «فاوست» لا تتخطى فكرة «العهد »أو «العقد» وطموح الانسان الى المجهول والى الخلق .

في الفصل المعنون **«مع الأميرة الغضبى»** من «عهد الشيطان» يوضح الحكيم كيف أنه «لخالق» أو مبدع غيره كانسان عادي، فهو كمبدع يخضع مصائر شخوصه لقانون واحد هو «التناسق» (ص ٧٤)، غير حافل بعواطفه الذاتية أو بمشاعر مخلوقاته.. وفي الفصل المعنون **أمام حوض المرمر** يسعى توفيق الحكيم الى شهرزاد بطلة مسرحيته التي تحمل نفس الاسم، فهـو يعاني من الوحدة، ومن ثم يخاطبها قائلا: «أجل يا شهرزاد... لم لم يعش الخالق في مخلوقاته لقتله برد الوحدة!» (ص ٩٤)، ولكن حين تهم شهرزاد أن تقبله يفر هارباً، فهو لا يستطيع أن يعيش على أرض الواقع، ومن ثم تقول له شهرزاد إنه على خلاف ما يعتقد ليس «الخالق» وإنما أيضاً من صنع مخلوقاته.

«أمام الأبد هو (أي شهريار) هو الحقيقة التي ستبقى، وهو خالقك، وهو مخلدك... وإن ذُكر اسمُك على الدهر فإنما يذكر خلف اسمه... إنك تزعم الآن أنك صانعنا وخالقنا أمام ذلك الزمن المحدود، وإنما نحن في الحقيقة صانعوك وخالقوك في الغد أمام الخلود...» (ص ٩٦/٩٧) فمآله أن يهبط أو يعلو الى عالم الأشباح وإن حسب أنه «الحقيقة» ومخلوقاته هي الأشباح أو من صنع الخيال.

وعلى نحو مشابه تصور الحوارية التالية المعنونة **بين الحلم والحقيقة** حيرة الفنان بين المثال الذي يصبو اليه بخياله وبين الواقع الذي يعيش فيه، فهو يتحدث الى «الحلم» وكأنه حقيقة، ويخاطب «الحقيقة» باسم الحلم.

ويبدو لنا هذا **الفكر الثنائي** على نحو مغاير في الفصل المعنون **«عدو إبليس»**، وفيه يصور الحكيم تناقض الانسان بين الروح والجسد، فالروح تعلو به الى السماء والجسد يشده الى الأرض، ومطالب الجسد هي طريق إبليس الى الناس، وهي اللغة التي يحدث بها الناس. إلا أن رسالة الاسلام الأصيلة هي أنها تؤلف بين منطق السماء والأرض، فلا تنكر حاجات الجسد ولا تغفل طموح الروح، فالاسلام بهذا المعنى هو دين «التعادلية». ويبرز الحكيم هذا المعنى من جديد في الفصل المعنون «عدو إبليس»، فالاسلام «لا ينكر منطق الأجساد والعناصر... دين لا يعرف الرهبنة، ولا إنكار قوانين الأرض» (ص ١٢٢ – ١٢٣) ومن ثم فهو يسد المنافذ أمام أبليس، وإن كان للشيطان أن يبلغ شأوه، فمرد ذلك جهل الناس.

ويعود الحكيم في الفصل المعنون **«كن عدواً للمرأة»** الى الحديث الذي انطلق منه في البداية عن التعارض بين حياة الفن وحياة الواقع، وهو قد وهب نفسه للفن.

قد يهتف: «أيها الشيطان! – يا شيطان الفن! يا سجّاني وجلّادي! اطلقني من أغلالك قليلاً! إني أريد الحب! إني أريد المرأة» (ص ١٤٣)، ولكنه قد أخذ نفسه بأن يعيش للفن و«الخلق»، وأن يكون سيد نفسه في نعيمه وجحيمه، جنته هي جنة الفكر والتأمل والخلق والابداع «اذا دخلتها امرأة حلت فيها الفوضى، وانفرط عقود دُررها المنظوم»، وجحيمه «مملوء بعذاب الشك والقلق الفكري، وعذاب القصور عن إدراك الكمال الفني، آلام لا تفهمها المرأة كذلك» (ص ١٤٤).

هذا هو «عهد الشيطان» الذي عقده الحكيم، وهذه هي أصـداء «فاوست» في نفسه. وكما أوضحنا من قبل، فانها تدور من جانب حول مفهوم الثقافة والمعرفة والفن الجديد في العشرينات والثلاثينات بين جيل الرواد، ومن جانب آخر حول فكرة الابداع والخلق وحول مفهوم الفن الذي عاش في محرابه الحكيم في الثلاثينات. والحكيم في «عهد الشيطان» يصيغ بوحي «فاوست» تلك الأفكار والمواقف التي نصادفها في «عصفور من الشرق» (١٩٣٨) و«تحت شمس الفكر» (١٩٣٨) و«في البرج العاجي» (١٩٤١) و«تحت المصباح الأخضر» (١٩٤٢) وفي مسرحياته «شهرزاد» (١٩٣٤) و«بيجماليون» (١٩٤٢) وبوجه خاص في كتابه «زهرة العمر» (١٩٤٣).

الغريب بعدما قدمنا أن الحكيم لا يتطرق من قريب أو بعيد الى تلك الفكرة التي تحرك فاوست في مسرحية جوته ألا وهي ضرورة الخروج من صومعة الكتب وعزلة الأبراج العالية الى الناس والحياة طلباً للمعرفة المباشرة والخبرة،



من النادر العثور على لوحات تصور الحياة في القصور في استانبول . وقد عثرت «المجلة» بمكتبة عالم الاسلاميات الراحل الأستاذ ريبكه Rypka في براغ على مجلدين ضخمين يحويان العديد من التصاوير لاستانبول وللقصور ومن بينها تصاوير تصور الحياة داخل أجنحة الحريم ، وأخرى لحلقات الرقص في قاعات الاحتفال ، وتصاوير لوجهاء القوم مع النساء ، ومناظر للحكام ولرجال البلاط .

والمجلدان المذكوران من وضع دي لا موتراي :

A. de la Motraye's «Voyages en Europe», Asie & Afrique, 1727

«رحلات في أوربا وآسيا وافريقيا» ، ١٧٢٧ ، هاج ، هولندا ، من نشر

T. Johnson & J. von Duren

فمصير الانسان هو الانسان أو الناس . ومن الغريب أيضاً أن مطلب المعرفة الذي يملك عليه نفسه والذي من اجله يستغيث بالشيطان يظل بلا ملمح تمردي وبلا عمق تحرري ودون الشوق الى كسر القيود وتخطي جمود المألوف والمعهود . «فعهد الشيطان» الذي يلوح له هو صدى لتعطش الفنان الى المعرفة الموسوعية وصدى لزهوه كمبدع أو «خالق» «تحت المصباح الأخضر» أو في «البرج العاجي» فحسب .

ناجي نجيب






1
2
3



القصيدة العينية أو النفس الناطقة

لابن سينا (٣٧٠ – ٤٢٨ هـ = ٩٨٠ – ١٠٣٧ م)

و

مخطوطة معرفة النفس

لابن حزم (٣٨٤ – ٤٥٧ هـ = ٩٩٤ – ١٠٦٤ م)

تحقيق ودراسة عبد الوهاب ملا

أ ـ القصيدة العينية أو رحلة النفس الناطقة
لابن سينا

النفس البشرية احتلت جانباً كبيراً من الفلسفة، كما أن المتكلمين والصوفية وعلماء النفس لهم أبحاث طويلة فيها.

وكلمة الصوفية: «من عرف نفسه فقد عرف ربه» دعوة ملحة لدراسة النفس ومعرفتها واكتشاف أسرارها. وللنفس أسرار كثيرة متنوعة، حيّرت العقول والأفكار فى أمرها: كيف تدخل البدن، وكيف تخرج، ومن أين تأتي والى أين ترحل؟ وهل هي حادثة أو قديمة، خالدة أو فانية، جوهر أو عرض، روحانية أو جسمانية، بسيطة أو مركبة؟ وهل هي إلهية لاهوتية، أو بشرية ناسوتية؟

فان كانت إلهية فلماذا هبطت من السماء الى الغبراء، من الأوج الى الأرض.. من ملكوت الطهارة الى هذه الدنيا؟ .. وهل تترك الجسم بلا رجعة، أو تعود مرة أخرى؟ واذا عادت، فكيف، ومتى؟ وهل تبحث لها عن جسم جديد ـ أو تنزل في كوخها القديم؟ وأين يبقى كوخها القديم، وأين تبقى هي، وأين ستسكن؟ وهل توجد معسكرات أو ملاجىء للأرواح، قبل أداء مهمتها وتعلقها بالبدن، وبعد ذلك؟ وأين هي؟

وهل الروح باحثة تريد اجراء دراسة علمية عملية فى عالم الجسد أو مصلحة اجتماعية تحاول الارشاد والاصلاح؟ ثم ماذا تريد مطلقاً من الجسد الفاني، وما الحكمة إجمالاً من سجنها فى ذا السجن المظلم؟ هل تتجسس عليه لتعلم عن كثب ماذا يعمل وماذا يشتهي، وماذا يأمل وفيم يفكر، وعمّ يبحث وماذا يخطّط.

لابن سينا قصيدة في الروح تسمى: القصيدة العينية أو النفسية، من البحر الكامل، يشبّه فيها الروح بحمامة نازلة من المحلّ الأرفع، من عالم السماء، الى الجسم الفاني، الى عالم الفناء، تشبيهاً بليغاً. والقصيدة في ٢١ بيتاً.

ويمكن تقسيم القصيدة ـ حسب الأفكار الرئيسية فيها ـ الى خمسة أقسام:

(أ) في وصف هبوط النفس الناطقة الى سجن الجسد، وحالتها النفسية، ومللها وشكواها، ثم تعوّدها

الاضطراري الخاضع للأمر الواقع ، وبكائها ونحيبها حتى يموت الجسم ، فيفرج عنها ، ويطلق سراحها ، فتفرح وتغني وتطير .

(ب) فى سبب هبوطها الاكراهي ، وتعلقها الاجباري بالبدن : هل هو لتحقيق حكمة خفية ، فما هي إذن ؟ أو لتحصيل الكمال وادراك أسرار العالمين : الحسي والعقلي ؟ فهل تحصّل ومن يبرهن أنها تحصّل ؟ .

(ج) فى قطع علاقاتها بالجسم وتوديعه بلا عودة ، أي عدم قبولها البعثة مرة أخرى فى جسم آخر ، فلا حلول ولا تناسخ .

(د) فى وصف وجودها بعد الهبوط والصعود .

(هـ) النفس الناطقة مُعمّى حيرت ابن سينا ، فلم يفهم سبب وجودها المؤقت فى الجسم ، فهو يبحث عن الجواب ، ولهذا رجا الراسخين فى العلم أن يُنعموا بالجواب . فلعلهم يكشفون ذا السر ويحلّون ذا اللغز ، وفوق كل ذي علم عليم .

القـصـيـدة :

القسم الأول

هبطت إليك من المحلّ الأرفع
ورقاءُ ذاتُ تعزّزٍ وتمنّع

المحل الأرفع : هو السماء ، **الورقاء :** الحمامه استعيرت للنفس الناطقة .

محجوبة عن كلّ مقلة عارف
وهي التي سفرت ولم تتبرقع

محجوبة عن عيون العارفين ناهيك عن العاديين مع أنها لا تتستر ولا تتخبأ .

وصلت على كره اليك وربّما
كرهت فراقك وهي ذات تفجّع

أجبرت على ترك وطنها السماء ، والهجرة الى مستنقع الجسم ، فكرهت الفراق والبعد والاغتراب ، فالحنين الى الوطن قتّال ، ولعلّها تألف العيش فى ذا المستنقع فتحبذ البقاء ، وتستوطن مستعمرة الجسم وتقيم فيها .

أنفت وما أنست فلما واصلت
ألفت مجاورة الخراب البلقع

ملّت الحياة أولاً في ذا المستنقع ، ولم تستأنس بالخراب ، ولكنها بمرور الزمن تعودت أن ترى على مضض ، مشاهد الخراب اليبـاب .

وأظنها نسيت عهودا بالحمى
ومنازلاً بفراقهـا لم تقنـع

الحمى : ما يحميه الانسان ، والمحظور الذي لا يُدنى اليه ، والمراد به هنا العالم السماوي . والظاهر أنها رضخت للأمر الواقع فنسيت مؤقتاً أوقاتها الصافية ، ومملكتها المحمية ، وديارها السماوية في العالم العلوي ، لم تكن لترضى بفراقها لو كانت حرة .

حتى اذا اتصلت بها هبوطها
عن ميم مركزها بذات الأجرع

ولكن ، هيهات ! فانها بعد هبوطها الالزامي من عالمها العلوي الى دنيا الجسم الجدب الخراب .

عَلِقَت بها ثاءُ الثقيل فأصبحت
ـ بين المعالم والطلول الخضّع ـ

عَلق يَعلَقُ عُلوقاً . الثقيل : البدن . **الطلول الخضّع :** الآثار الوضيعة ، وهي أجزاء البدن . أي : لزقت بها مادة الجسم الثقيلة فطوّقتها ، وأفقدتها خفّتها ، ورقّتها ، وشفوفها ، محبوسة ، مكبولة ، بين أطلال البدن الآيلة للفناء والدمار .

تبكي ، وقد ذكرت عهوداً بالحمى
بمدامع تهمي ولم تتقطع

صارت تبكي وتسيل دموعها بلا انقطاع ، فقد تذكرت أوقاتها الطيبة الممتعة في عالمها العلوي ، ووطنها السماوي ، كما يتذكر المحب العنيف المدنف ، مرابع الهوى ، ومعاهد الصبا ، فيبكي بكاء مراً .

وتظلّ ساجعة على الدمن الـتي
درست بتكرار الرياح الأربع

الدمنة : المزبلة وجمعها دمن ، وأريد بها أجزاء البدن . صارت تعزّي نفسها ، وتغرّد من شدّة الكآبة على مزبلة الجسم الدارس بسبب تأثير الرياح الأربع : الصبا والدّبور ، والشمال ، والجنوب ، والمراد بها الأمزجة المختلفة : الحرارة والبرودة والرطوبة واليبوسة ، اللاء يؤثرن فى البدن تدريجياً حتى يتركنه خامداً رميماً .

إذ عاقها الشرك الكثيف فصدّها
قفص عن الأوج الفسيح المربع

الأوج : المكان. **المربع :** مكان الربيع كالمصيف والمشتى .
ملّت النفس الناطقة الحياة فى هذه الخربة الموحشة ، فاشتاقت الى النجاة والخلاص من العذاب . . عذاب الغربة والاعتقال ، فحاولت الفرار والعودة الى وطنها ، حيث المكان واسع فسيح ، والحياة ربيع دائم ، ولكنها مع الأسف وجدت نفسها فى شرك الجسم الكثيف ، وأحبولة البدن الأرضي الثقيل .
فهي ـ إذن ـ مقيّدة ، مكبولة ، أسيرة ، سجينة فى قفص الجسد لا تستطيع أن تطير في الأجواء الى سمائها وهوائها .
يا لها من أحبولة ! يا لها من مصيبة ، يا لها من كارثة !

حتى اذا قرب المسير الى الحمى
ودنا الرحيل الى الفضاء الأوسع

وبعد اللات واللتيا ، وبعد خراب البصرة ، بُشّرت بالفرج ـ فقد دنا انتهاء مأموريتها وسفارتها فى الجسد ، وآن الأوان لرحيلها الى عالمها العلوي الأوسع الأفسح .

سجعت وقد كُشف الغطاء فأبصرت
ما ليس يُدركُ بالعيون الهُجّع

غنّت من الأعماق ، فرحة لاطلاق سراحها من سجن البدن ، وقد أزيح الستار الكثيف الغليظ عن عينيها ، فرأت بعيونها الروحية النافذة ، نظراتها الخارقة ، ما لم تكن لتراه بالعيون المادية النائمة .

وغدت مفارقة لكل مخلّفٍ
عنها ، حليف الترب غير مُشيّع

ارتفعت طائرة ، فرحة ساجعة ، مخلّفة وراءها جثة من عالم الأرض ، هامدة ، تلازم الثرى ، جامدة لا تستطيع حركة ولا كلاماً ، ولا تشييعاً ولا توديعاً . .
طارت سعيدة سعادة حقيقة بعد نجاتها من عذاب السجن ، تاركة خلفها التراب ، وما يؤول : الى التراب . . وسبحان الملك الوهاب !

وبدت تغرّد فوق ذروة شاهق
والعلم يرفع كل من لم يُرفع

وتنفست تنفس الحرية . . وسمت قمة السماء ، وغنّت لنفسها غناء التحرر ونفضت عنها ما علق بها من آثار البدن الفاني ، وتجلّت بالعلم اللدني ، ووصلت الى المقام الرفيع بالعلم الالهي الذي يرفع من لا يرفعه العلم الدنيوي .

القســـم الثـــاني

فلأي شيء أُهبطت من شامخ
عال الى قعر الحضيض الأوضع ؟

لماذا أجبرت النفس الناطقة على الهبوط من الثريا الى الثرى . . من عرشها العالي السماوي . . الى القاع الوطيء ، الى الكوخ الحقير ، الى عالم الأرض وتعلقت بالجسد الفاني . . وحبست فيه ؟ هل لسبب مادي أو معنوي ؟

إن كان أُهبطها الاله لحكمة
طُويت على الفطن اللبيب الأروع

فان كان الله أهبطها **لحكمة تخفى** على الأذكياء الألباء العلماء ، فما هي هذه الحكمة ، وما السر فى إخفائها عن الادراك البشري ؟

فهبوطها إن كان ضربة لازب
لتكون سامعة بما لم تسمع

وإن كان الله أهبطها **لحكمة لا تخفى** على الأذكياء الألباء العلماء ، لحكمة **تحصيل الكمال** ، وزيادة العلم والمعرفة ، وتكثير الثقافة وتوسيع الخبرة أي لتعلم بالتصاقها بالبدن علماً مباشراً ، لم تكن تعلمه من قبل . . كما يعلم الجواسيس أشياء مهمة ، ويطّلعون على أسرار خطيرة ، بقربهم من المجسوس عليهم .

وتعود عالمة بكل خفيـة
فى العالمين ، فخرقُها لم يُرقع

أي لتجسس على البدن ، وتجمع المعلومات ، وترجع بعد أداء مهمتها وبعد أن تخلّف وراءها جثة أرضية ، هامدة ، جيفة . وهي عالمة بكل خفايا هذي الجثة ، وأسرارها الصورية والتصورية ، الحسية والعقلية ، فى عالمي الظاهر والباطن ، ترجع وتعود الى عالمها السماوي العالي من جديد ، لترفع تقريراً بذلك . . . لمن ؟ أو لتحتفظ بهذه المعلومات والخبرات والملاحظات لنفسها .
إن كان هبوطها الالزامي لهذه الحكمة ، فينبغي أن لا يقطع تعلقها بالبدن

قبل تحقيقها ، وقبل انجاز ما أتت لأجله . .

ولكن يقطـع . . .

فاللازم منفي ، واذا انتفى اللازم انتفى الملزوم . .

(اللازم هنا هو السبب ، والعلة ، والغاية ، وهي تحقيق الحكمة ، والملزوم هو المسبب ، والمعلول ، والمغيّي ، وهو الهبوط الارغامي) .

فالهبوط ـ إذن ـ ليس لادراك أسرار الجسد ، وتحصيل الكمال ، لأمرين :

الأول : لأن الكمالات العقلية غير متناهية ، ولا يمكن حصولها جميعها للنفس مدة الحياة ، ومعاشرة البدن .

الثاني : لأن أكثر النفوس عند المفارقة خالية عن الكمال ، جاهلة حالي المبدأ والمعاد .

والخلاصة : ان كان سجنها فى الجسد لأجل التجسس عليه ، وتدوين أسراره ، لكسب الكمال وتحصيل المعلومات ، والاطلاع على ثقافة جديدة ، فخرقها لم يرقع (اتسع الخرق على الراقع) ، وهدفها لم يتحقق .

القسـم الثـالث

وهي التي قطع الزمان طريقها

حتى لقد غربت بغير المطلع

انتهت مدة انتدابها ، ومرحلة سفرها ، ورحلة غربتها ، فتوقفت عن السير والحركة . . وجبّت علاقتها بالبدن . . فخار بتأثير الرطوبة والحرارة ، فودّعته النفس الناطقة ، وغابت وطارت ، فقد كفاها ما عانته من ألم وعذاب فى نفيها ، وتغريبها وسجنها فى سجن الجسد المظلم ، غابت وطارت . . ولن تعود مرة أخرى لتتعلق بجسم آخر ، فلا تناسخ ولا حلول . . لن تعود كرة أخرى لا للبحث العلمي . . ولا للزيارة ، ولا للسياحة . . . وهل يصلح المنفى للسياحة ؟

القسـم الرابـع

فكأنها برق تألّق بالحمـى

ثم انطوى فكأنه لم يلمـع

تعلّق النفس بالبدن قد يمتد نسبياً فى مفهومنا ، الا أنه نزر يسير بالنسبة لمبدأ العالم ومنتهاه ، فكأنها ـ والحالة هذي ـ برق خاطف ، وسراب خادع ، لمع فى الأفق ، وضاف الجسم وتعلق به ، ثم تحرّر واختفى ، فكأنه لم يلمع ، وكأن شيئاً لم يكن .

«كأن لم يكن بين الحجون الى الصفا أنيس ولم يسمر بمكة سامر»

القسـم الخامس والأخير

أنعم بردّ جواب ما أنا فاحص

عنه ، فنار العلم ذات تشعشع

تعلّق النفس الإكراهي المؤقت بالبدن ، ثم تركها الجسد جثة هامدة ، وجيفة للحشرات ، والديدان ، وعروجها مرة أخرى الى عالمها السماوي ، كل أولاء حيّرني ، وشوّش تفكيري .

فأنعم أيها السامع ، أيها العالم ، أيها العارف ، أيها الانسان ، أنعم بردّ جواب ما أبحث عنه . . أنعم بالحلّ الشافي لهذه المعضلة المحيّرة . . فالعلم نار مشعة . . وقد تكشف الخفايا . . وتفك الطلاسم . . وتحلّ الرموز والأسرار .

وهيهات ! وصدق الله : «ويسألونك عن الروح ، قل الروح من أمر ربي ، وما أوتيتم من العلم إلّا قليلاً .» ـ اسراء ٨٥ ـ

٢ ـ معرفة النفـس لابن حـزم الأندلسي

مخطوطة بمكتبة شهيد علي رقم ٢٧٠٤ باسطنبول ـ

أ ـ ابن حزم في سطور (٣٨٤ – ٤٥٧ هـ = ٩٩٤ – ١٠٦٤ م)

اسمه ونسبه :

ـ هو الامام أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم .

ـ وترجم له فى المخطوط كما يلي :

«الامام العلّامة الحافظ الفقيه المجتهد أبو محمد علي بن نعمة بن سعيد بن حزم بن غالب بن صالح بن خلف الفارسي الأصل اليزيدي الأموي القرطبي الظاهري . وقد كان تشفّع (تمذهب بالمذهب الشافعي) أولاً ثم تركه ، وله حظ وافر فى فنون عديدة ، وكان ورعاً زاهداً ، واليه المنتهى فى الذكاء والحفظ وسعة الدائرة فى العلوم . أجمع أهل الأندلس لعلوم الاسلام ، وأوسعهم معرفة مع توسّعه فى علوم اللسان والبلاغة ، والشعر والسير والأخبار .» .

ـ وترجم له عبد الرحمن خليفة فى مقدمة : «الفصل فى الملل والأهواء والنحل (مكتبة محمد علي صبيح وأولاده بمصر ط ١ ، ١٣٤٧ هـ) ، واستغرب تنوع نسبه ، فهـو فارسي ، وقرشي ، وأندلسيّ أصلاً وولاءً ومولداً .

ـ كان والده وزيراً ، فنشأ ابن حـزم نشأة عزيزة مرفّهة ناعمة ولكنها تعرّضت لفتن السياسة المتقلبة ، وغـدر الزمان ، وخيانة الخلّان .

ـ **مؤلفاته** ورسائله كثيرة متنوعة فى علوم وفنون شتى من تفسير وحديث وفقه ، الى سياسة واجتماع وأنساب ، الى

الفلسفة والأخلاق والتربية والنفس ، والحب والجمال . فهو علّامة ذواقة ، وله شعر جميل . كقوله :

وذي عذل فى من سباني حُسنُهُ
يُطيل ملامي فى الهوى ويقول :
أفي حسن وجه لاح لم تر غيره
ولم تدر كيف الحسن ؟ أنت قتيل !
فقلت له : أسرفت فى اللوم ظالماً
وعندي ردّ ـ لو أردت ـ طويل
ألم تر أني ظاهري وأنني
«على ما بدا» حتى يقوم دليل ؟

والبيت الأخير هو مذهبه الظاهري . وكانت الأندلس فى عهده على مذهب الامام مالك ، ولا ترى اجتهاد فقهياً جديداً ، ورأى ابن حزم أن التقليد بلا برهان بدعة محرّمة . . وكان موقف علماء الأندلس عنيفاً ضدّه ، فصدر أمر بحرق كتبه لاحتوائها على الاجتهاد .

ـ من مولفاته : الايصال الى فهم الخصال ـ الأحكام لأصول الأحكام ـ الفصل فى الملل والأهواء والنحل ـ المحلّى ـ الصادع والرادع ـ شرح الموطّأ ـ الجامع فى صحيح الحديث ـ الامامة والسياسة ـ أخلاق النفس ـ كشف الالتباس بين أصحاب الظاهر وأصحاب القياس ـ نقط العروس ـ تبديل اليهود والنصارى للتوراة والانجيل ، وبيان ما بأيديهم مما لا يحتمل التأويل .

ـ ولابن حزم رسائل قصيرة كثيرة . وذكر بعض منها فى المخطوطة تحت عنوان : «ما حوته هذه المجلة (والمقصود بها المجموعة) لابن حزم الأندلسي المالكي ـ عفا الله عنه ـ :

- كتاب الأصول والفروع من قول الأيمة ، ص ١
- رسالة البيان عن حقيقة الايمان ، ص ٩٠
- رسالة في معرفة النفس بغيرها وجهلها بذاتها ، ص ٩٩
- رسالة الدرّة فى تحقيق الكلام فيما يلزم الانسان اعتقاده ، ص ١٠٠
- رسالة التوقيف على شارع النجاة ، ص ١٤١
- رسالة في الردّ على ابن نغريلة اليهودي ، ص ١٤٧
- رسالة في الردّ على الهاتف من بعد ، ص ١٦٣
- رسالة في مسألة الكلب ، ص ١٦٧
- رسالة في جواب ما سئل عنه سؤال تعنيف ، ص ١٧٢
- رسالة في مداواة النفوس وتهذيب الأخلاق ، ص ١٩٦
- رسالة في الامامة ، ص ٢٢١
- رسالة في ألم الموت ، ص ٢٢٥
- رسالة في أرواح الأشقياء ، ص ٢٢٦
- رسالة باحثة عن الروح ، ص ٢٢٧
- رسالة باحثة عن الغناء الملهي ، أهو حرام أو مباح ، ص ٢٣٣
- رسالة التلخيص لوجوه التخليص ، ص ٢٣٥
- رسالة في مراتب العلوم ، ص ٢٥٤

ـ وكتاب ابن حزم : «طوق الحمامة» فى وصف الحب والجمال ، فيه دراسات نفسية واجتماعية ودينية ، وحكايات تاريخية وشخصية تمثل جانباً من سيرته الذاتية ، وقد طبع بلايدن بمطبعة بريل عام ١٩١٤ مع مقدمة طويلة باللاتينية كتبها البروفيسور پيتروف .

وتُرجم «طوق الحمامة» الى اللغة الألمانية بعنوان :
Halsband der Taube: Über die Liebe und die Liebenden
بقلم ڤايسڤايلر Weisweiler عام ١٩٤٢ بمطبعة بريل بلايدن أيضاً .

ـ وابن حزم ليس بفيلسوف ، بل هو فقيه ، وهو ليس ضد الفلسفة والمنطق ، ولكنه يبني آراءه على أسس دينية لا فلسفية ، فهو لا يدخل صومعة الفيلسوف للتدبر والتفكر ، وانما يجتهد ، ويحرّم التقليد ، ويثور فى ساحة المجتمع للاصلاح الاجتماعي ، والتربية الاجتماعية ، ويجهر بآرائه فى أمور الدنيا والدين .

وباختصار قد يطلق على ابن حزم : الحكيم الديني الاجتماعي المجتهد .

ـ الذي يزور جامعة دمشق يرى تمثال ابن حزم فى باحتها ، وقد أهدته اليها الحكومة الاسبانية ، اعترافاً بفضله وعلمه ، وتخليداً لذكراه ، وتعبيراً عن افتخارها بالمواطن الأندلسي (الاسباني) ، والعالم الاسلامي : ابن حزم .

ب ـ مخطوطة «معرفة النفس» لابن حزم :

بسم الله الرحمن الرحيم . اللهم صلّ على سيدنا محمد وآلـه .

فصل في معرفة النفس بغيرها وجهلها بذاتها .

قال أبو محمد علي بن أحمد بن حزم رضي الله عنه :

أطلت الفكرة في نفسي بعد تيقني أنها المدبرة للجسد ، الحسّاسة ، الحية ، لعاقلة ، المميزة ، العالمة ، وأن الجسد موات لا حياة له ، وجماد لا حركة فيه ، الا أن تحرّكه النفس ، وبعد ايقاني أنها صاحبة هذه الفكرة والمحركة للساني بما تريد إخراجه ، مما يستقر عندها . فقالت مخاطبة لنفسها ، باحثة عن حقيقة أمرها :

يا أيتها النفس المدبرة لهذا الجسد ، ألست التي قد عرفت صفات جسدك الذي وليت تدبيره ، وحققتها ، وضبطتها ؟

قالت : بلى .

قالت : يا أيتها النفس المدبرة لهذا الجسد : ألست التـي تجاوزت جسدك المضاف تدبيره اليك ، فخلص فهمك وبختك الى ساير ما يليك من الأرض والماء والهواء ، وساير الاجـرام ، ثم الى ما لـم يلك من الاجـرام فميزت أجناس كل ذلك ، وأنواعـه ، وأشخاصه ، وحققت صفات كل ذلك الذاتية والغيرية ، وفرقت بين كل ذلك بالفروق الصحيحة ، ثم تخطيت كل ذلك الى الأفلاك البعيدة ، وما فيها من الأجرام النيّرة ، فعرفت كيفية أدوارها ، ووقفت على حقيقة مدارها ، وضبطت كل ذلك ، وأشرفت عليه ، وشرحت هنالك ، وأوغلت في تلك الطرق والمسالك ، وخضت اليه الأنوار والظُلم ، واقتحمت نحوه الأبعاد حتى أتيته من أمم ، ولم يخف عليك ما بعُد وغمس ١) ؟

قالت : بلى .

قالت : يا أيتها النفس المشرفة على ذلك كله ، ألست التي لم تقتنعي بهذا المقدار من العلم على عظمه وطوله ، ولا ملا٢) خزانتك هذا الحظ من الاشراف على كبر شأنه ، وهوله ، حتي تعدّيت الى ما كان قبل حلولك في هذا الجسد ، وارتباطك به ، من أخبار القرون البايدة ، والممالك لدائرة ، والأمم الغابرة ، والوقايع الشنيعة ، والسير الذميمة ، والحميدة . وقفت على أخبارهم وعلومهم ، فشاهدت كل ذلك بمعرفتك إذ لم تشاهديه بحواسك ؟

قالت : بلى .

قالت : يا أيتها النفس العابطة لهذه العظايم المشرفة على هذه الأمور الشنيعة ، التي آنست ، ألم يكفك هذا كله حتى تجاوزت العالم بما فيه ، وطفّرته من جميع نواحيه ، فشاهدت الواحد الأول ، ووقفت الى الحق الأول ، المبدع للعالم بكل ما فيه ، فأشرقت على أنه هو ، وتوخيت احداثه لكل ما دونه ، لتوهمك لكل ما شاهدته بحواسك ، فأحطت بكل هذا علماً ، واحتويت على جميعه فهماً ؟

قالت : بلى .

قالت : يا أيتها النفس التي بلغت هذه المبالغ النائية ، وترقّت الى هذه المراقي العالية ، وسربت٣) في تلك السبل الغامضة ، واستسهلت الولوج في تلك الشعاب الخافية ، وسمت الى التوغل الى تلك المنازل السامية ، وتكلفت الارتقاء الى دار تلك الفلك الشاهقة . تفكري اذ وصلت الى هذه الرتب ، وخرقت تلك الحجب ، ورفعت دونك تلك الستور المسبلة ، وفتحت لك تلك الأبواب المغلقة المقفلة ، وسهل عليك تولج تلك المضايق البايلة ، وتأتى لك تخلل تلك الثنايا٤) البعيدة ، هل عرفت ماهيتك ، وهل دريت كيفيتك ، وهل وقفت على : اي شيء أنت . . وما جوهرك . . وهل أشرفت على حملك لصفاتك ، كيف حملتها ؟

قالت : لا ، ما عرفت شيّاً٥) من ذلك .

قالت : يا أيتها النفس العارفة بغيرها ، الجاهلة بذاتها ، فهل تعرفين محلك ، ومن أين أنت ، ومن أين تتكلمين ، وكيف تحركين هذه الأعضاء المصوّتة اذا حركتها ، الساكنة اذا تركتها ؟

قالت : لا

قالت : يا أيتها المُعجبُ النفس شأنُها فيما علمت وفيما جهلت ، هل تذكرين : أين كنت ، ومن أين أقبلت ، وكيف تعلقت بهذا الجسد المظلم ، الميت ، الجاهل . . وكيف تصريفـك له . . وكيف بقاؤك فيه بالأسباب الممسكة لك معه . . وكيف انفصالك عنه ، عند الاماتة العارضة له ؟

قالت : لا .

قالت : يا أيتها النفس المعترفة بجهل ذاتها ، الواقفة على علم

ما عداها ، ألست أنت المخاطبة ، والمسؤولة السائلة ؟
قالت : بلى .
قالت : فما قطع بك عن معرفة ذاتك ، وصفاتك ، ومكانك ، وبدء شأنك ، ومحلك ، وتنقلك . . . وكيف تعلقت بهذا الجسد . . وكيف تصريفك له . . وكيف تنقلك عنه ؟
فتدبرت هذا ، فأيقنت أنه لو كان علمها كما علمت ، بقوتها وطبيعتها ، دون مادة من غيرها ، لكان المعجز لها مما جهلته ، أسهل عليها من الممكن لها مما علمت .
فاعترفت بأن لها مدبّراً ، علّمها من البعيدات ، فعلمته ، وجهلت ما لم يطلعها من القريبات فجهلته .
فيا لك برهاناً على عجز المخلوق ، ومهانته ، وضعفه ، وقلّته !
نعم ! . . وعلى أن النفس لا تفعل ولا تقعد الاّ بقوة وارادة من قبل غيرها ، لا تتجاوزها ، ولا تتعداها .
ولله الأمر كله ، ولا حول ولا قوة الا بالله العلي العظيم .
وحسبنا الله ونعم الوكيل .
انتهى القول فى النفس والحمد لله وحده . وصلّى الله على سيدنا محمد وآله ، وصحبه ، وسلّم تسليماً .

جـ ـ دراسة مقارنـة :

شبّه **ابن سينا** الروح بحمامة معزّزة ، ممنعة ، خفية عن العيون ، من سكّان العالم العلوي ، أرغمت على ترك وطنها : السماء ، متفجعة متوجعة ، كارهة الهجرة والفراق . وأجبرت على مجاورة الجسم الفاني الذي يشبه خراباً بلقعاً ، ففجعت وحزنت على الفراق ، وبكت متذكرة أوقات صفائها وراحة بالها فى سمائها ، بكاء مراً ، وحاولت النجاة ، والفرار ، للعودة الى وطنها ، ولكن قفص الجسد المحكم ، المتقن ، لم يدع لها مجالاً لذلك ، فخضعت للأمر الواقع ، والكارثة التي حلت بها ، حتى ألفتهما .
وحينما دنا انتهاء فترة سجنها أو انتدابها الجبرى فى الجسد ، فرحت وغنّت ، فرحت لمفارقة سجن الجسد ، هذا الخراب العفن الترابي . . وغنّت لخلاصها من مهمتها الاضطرارية ، وسكناها الاجباري في البدن .
وهنا يسأل ابن سينا عن هذه المعمّى ، عن سبب هبوطها من عالمها السماوي الى عالم الأرض الوضيع ، وان كانت منتدبة ، فما سرّ هذا الانتداب ؟
فان كان الاله جلّ وعلا أرغمها على الهبوط لحكمة خفية ، فلايخلو الأمر من اعتبارين :
إما أنها تقوم بمهمة تجسس على الجسد الأرضي ومطامعه **لحكمة خفية** نجهلها ، فما السبب ـ إذن ـ في إخفائها عن إدراكنا .
وإما أنها قامت ـ مرغمة ـ برحلة علمية لاكتشاف مجاهل الجسد وما يعرض له ، خلال إقامتها الجبرية فيه ، لأجل أن تتعلم هي فى هذه الفترة ما أراد الله لها أن **تتعلم ، وتحصّل من الكمالات الشاملة ، والمقامات العالية .**

وعلى كل حال . . فقد أطلق سراحها . أما السؤال عن سبب رحلتها الارغامية المؤقتة ، فقد بقي بلا جواب ، وابن سينا ينتظر ذلك من أهل الذكر .

أما **ابن حزم** ، فقد أطال الفكر فى «النفس» وتيقّن أنها تتولى أمر الجسد ، فالجسد موات لا حياة فيه ، وجماد لا حركة له ، الا اذا حرّكته النفس .
وكان ذلك فى صورة سؤال من النفس ، واقرار منها .
فتدابير شؤون الجسد بيد النفس العليمة الخبيرة ، لأنها سماوية ، طارت بلا جناح ، وعرفت شؤون الأفلاك البعيدة ، والأجرام النيّرة ، وغيرها من عالم الأرض والسماء ، والماء والهواء .
ويسأل ابن حزم النفس سؤالاً تقريرياً ، مباشرة :
هذا الحظ العظيم من العلم ، لم تقتنعي به ، قبل حلولك فى الجسد ، وتعلقك به .
لقد كان لك عالم واسع ، وسلطة كبيرة ، واطلاع على ما فى العوالم كلها ، حتى تشرفت برؤية الذات السرمدية والأنوار الالهية .
تفكري يا نفس فى وصولك الى الرتب العالية ، وخرقك الحجب ، ورفع الستور دونك وفتح الأبواب المغلقة لك . .
هل درست نفسك بعد هذا ، ما هي ماهيتك ، وجوهرك وصفاتك ؟
قولي يا نفس ، العارفة غيرها ، الجاهلة نفسها : أين وطنك . .

ومن أين تتكلمين . . وكيف تدبّرين شؤون الجسد فى يقظته ونومته ؟
من أين جئت ، وكيف تعلقت بهذا الجسد المظلم ، الجاهل ، وكيف تقيمين فيه ، وترحلين عنه ؟
وعجزت النفس عن الجواب . . واعترفت أن لها مدبّراً علّمها ما أطلعها عليه من الأمور الغامضة ، العويصة ، الصعبة ، البعيدة ، فأدركته ، ولم يعلّمها ما لم يطلعها عليه من الأشياء البسيطة السهلة ، القريبة ، فجهلته .

فابن سينا يشير الى أن وطن الروح هو السماء ، وأنها أرغمت على الهبوط الى عالم الجسد ، فألفته على مضض بعد أن حزنت وبكت ، وبعد مضيّ الوقت المقرر لبقائها ، طارت مرة أخرى الى وطنها فرحة سعيدة مغنّية ،
فلماذا جاءت لقضاء فترة مؤقتة ، ولماذا رجعت ؟

هذا هو سؤال ابن سينا ، لا من النفس ، بل من أهل العلم .

أما ابن حزم فاستعمل أسلوب الحوار مع النفس ، وجعلها تعترف بأنها عرفت عالم الأفلاك النائية ، والنجوم الزاهية ، وغيرها من عالم الأرض والسماء والهواء والماء ، وأنها نالت من الأمور العظيمة المشرّفة ما لم ينله غيرها واطلعت على أسرار العوالم حتى رفع دونها الحجاب فأشرقت برؤية الذات الإلهية .

وبعد هذه المعرفة الواسعة بلا حدود وقيود ، جهلت النفس أمراً بسيطاً ، قريباً منها ، له حدود وسدود ، هذا الأمر هو : من أين أتت ، وأين وطنها بالضبط ، وكيف تعلّقت بشرك البدن ، وكيف أرغمت على البقاء فيه فترة لتدبير أحواله . . وكيف رحلت عنه بعد ذلك ؟
أما مجدها ، وحصولها على الدرجات العليا ، كما يحصي بعضاً منها ابن حزم ، فلا يتطرق لها ابن سينا ، لأن المهم عنده والمعضل هو سر تعلقها بالبدن .
ولكن ابن سينا وابن حزم كليهما يتهمان النفس هنا اتهاماً خطيراً ، فقد نسبا اليها الغباء والنسيان وشرود الذهن ، بعد أن حلّت فى قفص الجسم ، ودخلت سجن البدن ، حتى نسيت موطنها الأصلي كما يقول ابن سينا :

وأظنها نسيت عهوداً بالحمى
ومنازلا بفراقها لم تقنع

وغفلت من أين أتت ، وأين وطنها الأصلي ، كما يقـــول ابن حزم .
والنفس لها الحق أن تصاب بهذه المصائب . . فهي معذورة . . بعد أن غُرّبت . . وسُجنت فى هذا المنفى ، وعُذّبت فى طلل الجسم عذاباً لا حدّ له .

والفكرة الرئيسية عند ابن سينا أن رحلة النفس الى عالم البدن لسرّ غامض ، ذي شقين :
إما لتحقيق حكمة خفية عن الأفهام ،
وإما لاجراء دراسة ، أو بحث فى الجسد لادراك أسرار فى العالم الحسي أوالعقلي ، واكتشاف جديد أو الحصول على معلومات جديدة فى ذين العالمين لحسابها الخاص .
وتتفرع عن هذه الفكرة الرئيسية فكرة فرعية ، هي **عدم تناسخ الأرواح** ، فالروح حزنت لفراقها من عالمها السماوي وبكت لمغادرتها بلدها ، وبكت فى مزبلة الجسد ، وإن تعوّدت عليه مرغمة . ثم تحررت فغنّت وطارت بلا رجعة ، بعد أن قطعت كل علاقاتها بالجسد ، وتركته للحشرات والديدان ، فلا تعود كرة أخرى الى جسد آخر . . فكل الأجساد من نوع واحد ، وكلها مزابل نتنة وجثث قذرة ، ودراسة واحدة تكفيها .

والفكرة الرئيسية ساقها ابن سينا على سبيل سؤال موجّه للعلماء ، فهو لم يفهم سرّ هذه الرحلة الغريبة العجيبة ـ حقيقة أو تواضعاً وهضماً للنفس ، أو للاطلاع على آراء الآخرين ـ ويرجو من العلماء شرحها له ، ففوق كل ذي علم عليم
أما الفكرة الفرعية ، فحدّدها ، وصاغها فى جملة خبرية :
فهي التي قطع الزمان طريقها
حتى لقد غربت بغير المطلع
أي غربت ولا تطلع طلوعاً آخر في عالم الأجساد ، فلا تناسخ ولا حلول .

أما الفكرة الرئيسية عند ابن حزم فهي أن النفس تعلم ما أراد الله لها أن تعلم ، وتجهل ما أراد الله لها أن تجهل ، فعلمها ليس ذاتياً وإنما مكتسب .

أراد الله لها أن تطير وتجول ، وتحصل على سلطات لا حدّ لها ، وامتيازات لا مثيل لها ، كرؤية الله تعالى ، فعرفت من الأسرار ما شاء الله لها أن تعلمه . .

وأراد الله أن يجرّدها من هذه الرتب العالية ، ويعتقلها فى سجن الجسد ، فامتثلت لأنها مخلوق مطيع ، لا يتجاوز حده ، فجهلت ما شاء الله لها أن تجهل .

فهي تعترف بهذا عند ابن حزم ، تعترف بجهلها سبب إقامتها المؤقتة فى هذه الخربة . . وتقرّ بأن لها مدبّراً يعلّمها ما يريد هو لا هي ، فهي مخلوق عاجز ضعيف . ولله الأمر كلـه .

ابن سينا يفكر فلسفياً ويبني آراءه على أسس فلسفيـــة ميتافيزيقية ، ويقتنع بما يصل اليه العقل الفلسفي فى اطار الايمان بالله ، فالله هو الذي أهبط الروح الى الجسد لحكمة خافية ، فالخفاء قضية مسلّم بها ، وأمر مثبت . . وهنا يبحث ابن سينا عن هذه الحكمة عن طريق العقل .

أما ابن حزم فيفكر دينياً ، وأسسه التي يبني عليها آراءه وأحكامه هي مصادر الشريعة ، فهو فقيه مجتهد ، يقتنع بما تتقبله العقدة الاسلامية ، فهو إذ يبحث عن سرّ هبوط الروح الى الجسد إنما يبحث عنه عن طريق الدين لا العقل ، فالاختلاف بين تفكيريهما كبير ، وإن تشابها فى كثير من الأشياء .

ولم يتطرق ابن سينا الى علم النفس نفسها أي ما تعلمه النفس ، هل هو طبيعي ، أي مخلوق معها أم اكتسابي ؟ ويجوز أن يفهم من عبارته : «نسيت» أنه اكتسابي .

أما ابن حزم فصرّح بأنه مكتسب .

أسلوب ابن سينا هو أسلوب الشاعر الحكيم ، صاغ حكمه فى قالب البيان ، فكان فارساً ماهراً فى حلبة الحكمة ، وساحراً أصيلاً فى ميدان البيان واللسان . وهو هنا يخاطب العلماء والحكماء لا المبتدئين والمتعلمين .

أما ابن حزم فأسلوبه أسلوب الفقهاء ، فكأنه يكتب لتلاميذه ليفهموا ، فينال هو الثواب من الله .

أمّا بعد : فهل اقترفت النفس ذنباً ، فحكم الله عليها بالسجن فى الجسد فترة من الزمن ، عقوبة لها ؟

لم يتطرق ابن سينا ولا ابن حزم الى هذا ، وهي مشكلة جديدة .

هوامش

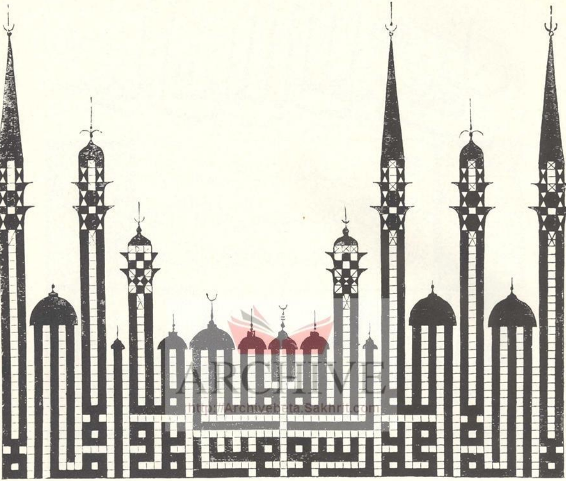
١) غَمَس يَغمس غُمُوساً : غاب

٢) تخفيف مَلَا

٣) سَرَب يَسرُب سُرُوباً : جرى

٤) جمع ثنية : الطيّة

٥) شَيّاً : شيئاً ـ بقلب الهمزة ياء وإدغام المتجانسين



لوحة خطية ، المسجد الحرام في مكة



Ahmed Garahisari نماذج للخط العربي . تركيا ، القرن السادس عشر ، المكتبة الفنية للمحفوظات البروسية ، برلين .

بيتر باخمـان

الواقع والأسطورة في الشعر العربي الحر في القرن العشرين

«وسيلــة الأديب هي العرض والتصوير ، وأقصى ما يصل اليه هو أن ينافس الواقع عن طريق العرض والتصويـــر ، أي حينما تتسرب روح الواقع الى ما يصوره بحيث تتجلى أمامنا المادة المصوّرة كشيء حاضر (نابض) . ففي أعلى المراتب يبدو الشعر كشيء ظاهر للعيان ؛ وكلما انسحب الشعر الى الداخل (أو الى الباطن) فهو في طريقه الى الهبوط . وهذا هو الشعر الذي يصور الداخل فحسب دون أن يجسمه كظاهر ، أو دون أن يشيع الاحساس بالظاهر من خلال الباطن . فهذان هما الشرطان النهائيان اللذان من خلالهما ينفذ الشعر الى الحياة العامة» .

(جوته : «مأثورات وتأملات من سنوات تجوال فلهلــم مايستر» ، ١٨٢٩) .

يتضمن عنوان المقال التالي ثلاثة مفاهيم (هي : الواقع ، والأسطورة ، والشعر الحر) ، وسأقتصر في التالي على بيان مضمون المفهوم الأخير ، أي مفهوم الشعر الحر في الأدب العربي الحديث في هذا القرن ، وأتجنّب عن عمد إعطاء تعريف محدد لمفهوم الواقع في الأدب أو في أدب بعينه ، وأقتصر على القول بأن الواقع هو عرض الواقع المُعاش بواسطة الوسائل الأدبية ، أي بمفهوم المقولة السابقة لجوته التي أوردتها كشعار لهذا المقال .

حين نتحدث عن الأسطورة فاننا كأوربيين نفكر باديء ذي بدء في الاغريق ، فآدابنا القومية قد تأثرت بدرجـــة أو بأخرى ، وعلى الأقل لحقبة ما ، بالأدب الإغريقـــي الكلاسيكي ، من حيث الشكل والمضمون . وهذا يعني أن الكثير من الأساطير الإغريقية ورموزها قد وجدت طريقها الى الآداب الأوربية الحديثة ، حيث استخدمت أو استند اليها في صورها الكلاسيكية أو أعيد تشكيلها من جديد . وتكفي على سبيل المثال مراجعة قاموس الميثولوجيا القديمة **لهربت هُنجر**[١] كي ندرك الى أي مدى قد استوحى الأدباء الأوربيون المحدثون مادتهم من الميثولوجيا الاغريقية وصيغها في الأدب الاغريقي الكلاسيكي .

فلنذكر أن مؤلفات كثيرة من مؤلفات الأدب الإغريقي في العصر الكلاسيكي بالمعنى الضيق لهذا المفهوم تستمد حيويتها من عروض الميثولوجيا الاغريقية القديمة ، ولنذكر أن أهم هذه الأعمال هي ملاحم **هوميروس** وقصائد **هزيود** . وكما هو معروف فان شعراء العصر التالي على **هوميروس** قد عانوا الكثير في معالجتهم للأساطير الموروثة . فشاعر غنائي مثل **پنـدار** (٥٢٢ – ٤٣٨ ق . م) وكذلك شعراء التراجيديا قد وجدوا أنفسهم مضطرين أن يعيدوا كتابة أساطير الآلهة القديمة حتى تتوافق مع الأحاسيس الدينية المتغيرة ومع مباديء الأخلاق الجديدة ، بل وجدوا أنفسهم أحياناً مضطرين الى الصمت عن هذه الأساطير ، أي الاستغناء عنها كمادة لآدابهم .

وأياً كان الأمر فان معالجتهم للأسطورة وتغاضيهم عن استخدامها يوضحان شيئاً مشتركاً وهو أنهم قد أخذوا هذه الأساطير مأخذ الجد .

ومن المعروف أن نقد الأساطير قد أخذ في القرن الخامس قبل الميلاد صورة بالغة الشدة . فأفلاطون ـ كناقد للأساطير وكمبدع لها في نفس الوقت ـ يقول في الكتاب العاشر من مؤلفه «الجمهورية» أو «السياسة» (٥٩٥ ق . م .) : «يبدو أن الأدب الذي يحاكي الطبيعة يضر بعقول أولائك الذين لا يملكون الدواء المضاد لذلك ، أي الذين تنقصهم معرفة حقيقة (أو ماهية) الأشياء» .

يشير حديث أفلاطون هذا بوجه خاص الى أدب الأساطير . على أننا قد نتساءل أيضاً : أيّ أدب إغريقي لم يتأثر على الأقل بالميثولوجيا ؟

ونستطيع القول أن الأدب الاغريقي بعد ذلك النقد الأساسي (أو المبدئي) الذي وجهه اليه أفلاطون قد تحوّل تحوّلاً أساسياً ، ونستطيع أن نقول بمفاهيم شيلر : إن هذا الأدب كان لا بد له أن يصبح أدباً «سنتمنتالياً» ، ولم يكن في المستطاع أن يظل هذا الأدب «ساذجاً» ، هذا إن أراد الاحتفاظ بمكانته في ذلك العصر ، أي أن يظل بمعنى ما أدباً كبيراً .

وبمعنى مشابه نستطيع القول : إن القرآن يشكل نقطة تحوّل في تاريخ الأدب العربي . فاذا كان الأدباء العرب قبل الاسلام شعراء (أي عارفين بمفهوم **پندار**) . . . أي واعين بما للفظ عليهم من سلطان ، كان لا بد للأدب العربي أن يصبح أدباً سنتمنتالياً إن أراد أن يحتفظ بمكانته بعد أن أنزل القرآن في سورة الشعراء (الآية ٢٢٤ — ٢٢٦) : «الشعراء يتبعهم الغاوون . ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون .» .

كان لا بد للنبي أن يوضح الحدود التي تفصله عن أولائك الوثنيين الذين يتلقون معرفتهم من الجن ، فالقرآن يؤكد بوضوح أن الرسول ليس بشاعر كما أدعى مخالفوه الذين رفضوا الايمان بما جاءهم به . ونجد بين الأشكال الميثولوجية أو شبه الميثولوجية في الشعر الجاهلي «آلهة للقدر» تسمى «المنون» وأيضاً «المنايا» ، وكثيراً ما كانت تُوضع هذه الآلهة موضع «الدهر» أي الزمان كقوة إلهية ، ومن ثم فان الشاعر و «المنون» (أي آلهة القدر) ينتميان الى فئة واحدة . ويورد القرآن ما يقوله غير المؤمنين عن النبي فيقول في سورة **الطور** (الآية ٣٠) : «أم يقولون شاعر يتربص به ريب المنون . »

بعد الاسلام لم يعد لديانة العرب القديمة إلا أن تتخفى أو أن تعيش في الخفاء ، وقد ضاعت أيضاً أساطير العرب القدامى فيما عدا بعض الأصداء البسيطة ، وتتكون هذه البقايا أحياناً من بعض الأسماء المفردة التي كثيراً ما لا نستطيع أن ندرك معناها كما هو الحال في ألفاظ «المنون» و«المنايا» و«الدهر» .

وأنا هنا أفعل شيئاً ، ربما من غير المألوف أن يفعله الانسان أو ربما من غير المألوف أن يشير اليه بوضوح : فأنا الآن أقفز مسافة زمنية تزيد عن ألف وخمسمائة سنة .
ففي منتصف القرن الحالي قررت مجموعة من الشعراء العرب الشبان في العراق ومصر وسوريا ولبنان أن تنقض العنصر التكويني الأساسي في الشعر العربي ، ألا وهو بيت الشعر العربي التقليدي ، ولذا سُمي هؤلاء بالشعراء الأحرار ، وسُمي فنهم الذي يخضع لأحكام تكوينية جديدة بـ«الشعر الحر» . وقد قام الجيل الأول من هؤلاء الشعراء عن وعي بتقييد حريتهم الجديدة بعض الشيء عن طريق الاحتفاظ بالوزن والقافية . ومن جانب آخر فقد أصاب التغيير أيضاً مضامين الشعر العربي : وسّع هؤلاء الشعراء نطاق هذه المضامين عن طريق الاستعانة بالأساطير ، وحرروا أنفسهم من القيود التي تقيدهم بدياناتهم سواء كانت هذه الديانة الاسلام أو المسيحية واستعانوا بالمضامين العربية القديمة التي سبقت الاسلام وبغير ذلك من المضامين غير العربية .

للرجوع الى الأساطير غير العربية سبب أشرنا اليه من قبل ، وهو أن الميثولوجيا الجاهلية لم تصل الينا الا كبقايا ولم ترو أصولها بتفصيل كبير وانما ألمح اليها ببعض العبارات المقتضبة ، هذا إن كانت تعرف لها أصول على وجه الاطلاق ، كما نرى في القرآن الذي غالباً ما يلمّح الى

القصص الأسطوري دون أن يفصله . أما الأسطورة فالمألوف عادة أن يلمّح أو يشار اليها في الأدب العربي فحسب .

من البديهي أن شعراء الشعر الحر ـ وجميعهم قد درس الأدب الانجليزي أو الفرنسي أو قد درس هذين الأدبين معاً ـ قد عرفوا كيف عالج شعراء أوربا وأمريكا الكلاسيكيون ومن نحا نحوهم من الشعراء المعاصرين ، كيف عالجوا الأساطير الاغريقية وقصص الكتاب المقدس . رأوا أن هؤلاء يقتصرون أيضاً في شعرهم على الاشارات والتضمينات حين يُدخلون الأساطير في شعرهم . وقد يتحول هذا الى صنعة دون قيد أو ارتباط بالواقع ، وقد يكون هذا أيضاً ـ كما نرى عند ت . س . إليوت وإزرا بوند ، وهما من أساتذة شعراء الشعر الحر ـ من الوسائل التي تستخدم في تصوير الواقع ، خاصة وأن هؤلاء الشعراء الجدد يرمون في المقام الأول ـ على خلاف الشعراء العرب التقليديين وأولائك الذين حذوا حذوهم ـ الى تصوير الواقع .

ما هي وظيفة الأسطورة أو بمعنى أدق وظيفة استخدام الأسطورة في الشعر الحر ؟ ما هي مزايا ونقائص استخدام الأسطورة ؟ هذا ما سنحاول دراسته في التالي من خلال بعض النماذج المعروفة في الشعر العربي الحر . وقد تعرضت هذه النماذج للنقد الشديد ، وعلى الرغم من ذلك فما زالت تتمتع بحيوية كبيرة . من بين هذه النماذج نذكر بعض أعمال الشاعر **يوسف الخال** المولود عام ١٩١٧ في طرابلس بشمال لبنان وهو شاعر مسيحي قد درس في المقام الأول الشعر الانجليزي والأمريكي وأيضاً الشعر الفرنسي الحر ، وترجم نماذج منها . وعرّف بهذه النماذج من خلال مجلته الأدبية «مجلة شعر» وقد استعان بهذا الشعر وطوعه لأغراضه في بعض أشعاره . ومن الأمثلة الشهيرة لذلك التي تُطوّع المأخوذ أو تحوّره ، نذكر قصيدته «السفر» فيما يلي :

السفــــر

وفي النهار نهبط المرافيء الأمان
والمراكبَ الناشرة الشراع للسَّفَر .
نهتف يا ، يا بحرنا الحبيب ، يا القريبُ
كالجفون من عيوننا
نجيء وحدنا ؛
رفاقنا وراء تلكمُ الجبال آثروا
البقاء في سُباتهم ونحن نؤثَر السفر .
أخبرنا الرعاة هنا
عن جزُر هناك تعشق الخطر
وتكره القعود والحَذَر ،
عن جزر تصارع القدَر ،
وتزرع الأضراس في القفار
مُدُناً ، حروفَ نور تكتبَ السيَر
وتملأ العيون بالنظر .
بها ، بمثل لونها العجيب يحلمُ
الكبار في الصغَر .
إذّاك نصعد المراكب الحاملةَ
الزجاجَ والصنوبرَ ، الحاملةَ الحريزَ
والخمورَ من بلادنا ، الحاملةَ الثمر .
نصيحُ يا مراكبُ !
ياسلَماً يرقى بنا ،
يصلُنا بغيرنا ،
يأتي لنا بما غلا ،
يأخذ منا ما حلا . . .

يا أنت ما مراكب ،
جئنا إلَيك وحدنا ،
رفاقنا الهناكَ في الرمال آثروا البقاءَ
تَحتَ رحمة الهجير والنقيق والضجَر
ونحن نؤثر السفر ،
أخبرنا الرعاة في جبالنا
عن جزر يغمرها المطر ،
يغمرها الغمام والخزام والمطر ،
عن جزر لا تعرف الضجر .
بها ، بمثل لونها الغريب يحلمُ
الكبارُ في الصغَر .

وقبلما نهمّ بالرحيل نذبح الخرافَ
واحداً لعشتروت ، واحداً لأدونيس ،
واحداً لبعل ، ثم نرفع المراسي الحديدَ
من قرارة البَحَر ،
ونبدأ السفر :
هلّـــلويا .
هلّـــلويا .
وفي هنيهة تغيب عن عيوننا
الجبال ، والمرافيء الأمانُ ، والمرابعُ
المليئةُ اليدين بالزهَر :
هلّـــلويا .
هلّـــلويا .
هلّـــلويا .
ونبدأ السفر
وسيرة الرجوع والصراع والظفَر .

تحتوي هذه القصيدة على اشارات أسطورية صريحة وأخرى ضمنية ، ولنبدأ بنهاية هذه القصيدة ، أي بقصة العودة .

إزاء هذه الخاتمة نعود بفكرنا الى القصص الملحمي الاغريقي ، الى قصص عودة الأبطال الذين حاربوا في طراودة ونتذكر بوجه خاص «أوديسيوس» أشهر الأبطال العائدين ، فلنضعه نصب أعيننا . فهو سواء ذُكر أو ألمح اليه من الشخوص الأسطورية المفضلة عند شعراء الشعر الحر . وهو في هذا يفوق السندباد البحري ، البحار الكبير الأسطوري أو شبه الأسطوري ، ويستطيع أن يقوم مقامه . فالبطل الاغريقي أكثر أنموذجية وأصلح للتعبير عن الأنماط أو النماذج الانسانية الأولى أو الأصلية .

ولنعد الى البداية . من الواضح أن اللبنانيين الذين يرجعون بأصولهم الأولى الى الفينيقيين ، من الواضح أن مجالهم هو الابحار أو الرحيل عبر البحار . وخلف الجبال ـ خلف جبال لبنان ـ يجلس عرب الصحراء : خاملين ناعسين متبرمين عاجزين عن التبادل الحضاري وعن تبادل السلع مع الغير .

ويشير الشاعر أيضاً الى ضرس التنين الفينيقي ، ويصور ـ كما تزعم القومية المتطرفة في لبنان ـ اللبناني «قدموس» (ابن الملك الفينيقي أجينور كما تقول الميثولوجيا الاغريقية) والواضح من هذا أن الشاعر يريد أن يقول : من لبنان الفينيقية قد أحضر قدموس الأب الأول الحضارة الى بلاد الاغريق ، وهو موضوع رائج بين الأوساط المارونية المسيحية في لبنان ، موضوع معاد ومطروق الى حد الابتذال ، يروّج له على سبيل المثال الشاعر الرمزي سعيد عقل كما يروّج له تلاميذه . «فلون المدن الأسطوري» ـ فلنفكر هنا في مدينة إكباتانا التي وصفها هيردوت بجدرانها السبعة ، الملونة بلون الكواكب السبعة ـ نصادفها كصورة أسطورية في أشعار «ازرا بوند» **«كانتوس»** ، حيث تلعب دوراً رئيسياً .

يذكر الشاعر القرابين أو الذبائح المقدمة قبيل الرحيل الى الآلهة «عشتروت» و«أدونيس» و«بعل» ، وما يكاد يذكر هذه الآلهة القديمة ، آلهة الشواطيء الفينيقية ، حتى يربطها بنداء «هلّـــلويا» ، أي يربطها بموحيات مسيحية . وهكذا يوحد بين لبنان الفينيقي ولبنان المسيحي كما يطالب الدعاة المارونيون . فالقصيدة تصور لبنان القوي المعاصر للحضارة الذي يرمز اليه «قدموس» أو «أوديسيوس» . ويفصل فصلاً حاداً بين لبنان هذا وبين عرب الصحراء الذين يغطون اليوم في عجزهم كما كانوا بالأمس . وأياً كان الأمر فالشاعر يطلق عليهم لفظ الرفاق ، أي الصحاب ، على أن بعض دعاة القومية اللبنانية اليوم ـ وكذلك قبل الحرب اللبنانيـــة الأهلية عامي ٧٥ و ٧٦ ـ لا يتفقون معه في هذه التسمية .

أوديسيوس ـ كما تشير اليه رحلة العودة ـ وقدموس ـ كما يشير اليه ضرس التنين ـ ومدينة ديوكيس «أكباتانا» ـ كما يشير اليه لون المدينة الخرافية ـ ، هذا جميعه له ما يماثله في أشعار «ازرا بوند» المعنونة **كانتوس** أي قصائد . هذه المتشابهات تدعونا الى القول بتأثر يوسف الخال به ، خاصة وأنه لم يدرس أعماله فحسب وانما قام بترجمة بعضاً منها الى العربية ، بل نستطيع أن نؤكد هذا التأثر حين نقارن بين أبيات هذه القصيدة الأولى وبين الأبيات الأولى التي تحمل الطابع «البرنامجي» في مسلسلة بوند **كانتوس** .

يقول يوسف الخال :

وفي النهار نهبط المرافيء الأمان

والمراكب . . .

ويقول بوند :

وبعدئذ يهبط الى السفينة ،

الناشرة الشراع الضاربة في البحر الالهي .

فيوسف الخال يأخذ عن بوند الأبيات الأولى حتى حرف الوصل «و» الذي لا يوحي ببداية وانما بقصة مستمرة أو متكررة ، ويحور هذه البداية من وجهة الفينيقيين اللبنانيين . وهكذا تنشأ أسطورة «أرض الوطن» التي يرتبط ماضيها التاريخي العريق بالحاضر ، وهكذا يصبغ على هذا الوطن هالة المجد ، ولكن بيت بوند الأول هو أيضاً تحوير لما يرويه هوميروس في الكتاب الحادي من الأوديسة عن رحلة بطله الى سكان الاقيانوس (المحيط) عند مدخل العالم السفلي :

حين هبطنا السفينة وضربنا في عرض البحر

أبحرنا باديء ذي بدء الى البحر المالح المقدس .

بعد ذلك ببيتين يذكر هوميروس أيضاً الخراف التي قدمت كقربان ، فعند هوميروس وبالمثل في الجزء الاول من قصيدة بوند ، تُستخدم الخراف كقربان من أجل استحضار أرواح الموتى ، وعند يوسف الخال تستخدم كقربان الى آلهة الخصب في بلاد الفينيق . بالمقارنة بالكثير من قصائد الشعر الحر نذكر أن قصيدة يوسف الخال : «السفر» تحوي مضموناً قابلاً للسرد ، فهي قصيدة أدوار .

حتى يستحضر الشاعر موقف الرحيل بصورة حيوية ينقل زمن الرواية كما هو الحال عند هوميروس وبوند من الماضي الى الحاضر . فهو يقول على سبيل المثال : نهبط وليس هبط ، ولهذا التغيير وظيفة أخرى ، فبواسطته يقدم الينا لبنان العريق الذي تجلله الأسطورة كحاضر وموجود . ـ عن طريق اختيار الزمن الذي يروي به يوسف الخال الحدث يوضح أن ماضي بلاده وحاضرها يتساويان من حيث القيمة ، فهي تنطلق الى ابداع عالمي تاريخي في الماضي أو الحاضر . من هذا المنظور التاريخي يختزل الشاعر العصر العربي الاسلامي الوسيط ، فهو لا يتفق مع هذه الصورة الجميلة المبسطة . فالعرب البدو يظلون قابعين خلف الجبال .

البحّار والدرويش

«طوّف مع «بوليس» في المجهول ، ومع «فاوست» ضحّى بروحه ليفتدي المعرفة ، ثم انتهى الى اليأس من العلم في هذا العصر ، تنكّر له مع «هكسلي» فأبحر الى ضفاف «الكنج» ، منبت التصوف . . . !

لم ير غير طين ميت هنا ، وطين حار هناك .

طين بطين ! !»

الكلمات السابقة للشاعر اللبناني خليل الحاوي ، وهو شاعر مسيحي مثل يوسف الخال ، وهو مثله قد تعاطف لفترة على الأقل مع حزب القوميين العرب ، وقد وضع هذه الأسطر كشعار لقصيدته الأولى التي تتصدر ديوانه «نهر الرماد» (٥٣ – ١٩٥٧) وعنوان هذه القصيدة هو «البحّار والدرويش» ، وهذا البحّار ، «بطل» هذه القصيدة ـ التي تتحدث عن تعطشه الى المعرفة كما تتحدث عن حيرته وغربته ورحلته الى الهند ـ ليس الاّ الشاعر نفسه .

في قصيدة «الرحيل» يستخدم يوسف الخال كلمة «نحن» ويرى نفسه في اطار الجماعة أو المجموعة البطولية التي يقص قصتها ، أما الحاوي فهو يتحدث عن خبرة ذاتية فحسب . وهو وإن استخدم أيضاً صورة الملاح ، وإن كان أيضاً بشكل ما السندباد البحري (الذي يلعب في قصائده دوراً هاماً) أو اوديسيوس . الا أن علاقته بالأسطورة الاغريقية تتسم بالتأمل وإعمال النظر ، فهو يشير في شعاره المبدئي الى الأسطورة بصورة مباشرة . وحين يحاول الحاوي أن يصوّر الواقع بواسطة الصور الأسطورية يلجأ الى التخفيف من وقعها الانفعالي المباشر عن طريق ذكرها من البداية كوسيلة فنية ،

بالاضافة الى ذلك فان الحاوي عن طريق ذكر أسماء ثلاثة يجسّم من خلالها مراحل خبرته الذاتية ، يحاول أن يقترب

بالتدريج من الواقع ـ بمعنى الاقتراب من الحاضر الملموس : فاوديسيوس ـ من شخوص الميثولوجيا الاغريقية القديمة ، وفاوست ـ من ممثلي النهضة الأوربية وعصر الاصلاح أي بداية العصر الحديث ، وفي النهاية الدوس هكسلي ـ ممثل الحاضر المباشر والنقد الحضاري والدعوة الى الرجوع عن دورة العمل الغربية والاعتزال ، والاتجاه الى الصوفية والى الهند والبوذية .

وجدير بالملاحظة أن محتوى هذه القصيدة من قصائد البحّارة يذكرنا بقصيدة لم يعرفها الحاوي فحسب وانما قد درسها أيضاً حين بدأ محاولاته الأولى في كتابة الشعر ، ألا وهي قصيدة صمويل كولدرج «الملاّح القديم» Rime of the Ancient Mariner .

أما وأن بحار الحاوي لا يجد أيضاً عند ضفاف «الكنج» إلا الطين ، فهذا ما يقوله لنا شعار هذا القصيد . ولا يستطيع الدرويش الذي يلقاه هناك أن يسعفه أو يعينه بشيء . ويخبرنا الشاعر عن الدراويش في الهند فيقول :

دوّختهمُ «حَلَقاتُ الذكر»
فاجتازوا الحَياة .
حَلَقاتُ حَلَقات
حَولَ درويش عتيق
شَرِشَت رجلاهُ في الوَحل . . .

يلمح الحاوي بعبارة «حَلَقات الذكر» بوضوح الى حلقات الذكر التي يعقدها المتصوفة من أهل الطريق . وماذا يقول الدرويش القديم للبحّار ؟ (تنساب الأبيات هنا ـ وهي من بحر الرمل ـ في وقع متناسق آخّاذ) .

طُرُقات الأرض مهما تتناءى
عند بابي تَنتهي كلّ طريق ،
وبكوخي يستريحُ التوأمان :
الله ، والدَهرُ السحيق . . .
. . وأرى ، ماذا أرى ؟
موتاً ، رماداً وحَرَيق . . . !

نزلت في الشاطيء الغربيّ
حدق تَرَها . . . أم لا تُطيق ؟
ذلك الغول الذي يُرغي
فيُرغى الطينُ محموماً وتَنحَمّ الموانى
وإذا بالأرض حُبلى تَتَلوّى وتعانى
فَورَةً في الطين من آن لآن .
فَورَة كانت أثينا ثُمّ روما . . !
وهج حمّى حشرجت في صدر فاني
خلّفت مَطرَحَها بعض بُثور ،
ورماد من نُفايات الزمان

الاشارة الى التشابه بين أسلوب هذه القصيدة وأسلوب الانجيل تتضمن أيضاً اشارة الى فيلسوف وناقد حضاري يبدو لنا أسلوبه الألماني أشبه بمحاكاة ساخرة (پارودي Parodie) لأسلوب ترجمة مارتن لوثر للكتاب المقدس . والمقصود هو فريدريش نيتشه الذي درس الحاوي نقده الحضاري دراسة مستفيضة . ولا تبدو الصلة بين الحاوي ونيتشه من خلال الأسلوب فحسب ، وانما تتخطى ذلك ؛ فمضمون أقوال الدرويش لتاريخ العالم كتتابع لا مغزى له من الموت والبعث قريبة من مقولة نيتشه «بالتكرار الأبدي» وماذا يجد ذلك الانسان في كوخه ، ذلك الانسان الذي يتأمل تاريخ العالم وهو مستغرق في الوجد ماذا يرى غير الله والزمن الذي لا غرار له ، ماذا يرى غير هذين التوأمين كما يقول الحاوي . ويعبر هنا لفظ «الدهر» عن الزمن ، والدهر كما أشرنا من قبل هو المفهوم الأساسي لديانة العرب البدو في الجاهلية ، وهو مفهوم متعدد المعاني ، الدهر باعتباره أولاً مبدأ الفناء الذي يؤول اليه جميع الأحياء .

لمفهوم الدهر هذا طابع شبه أسطوري (بل وتشع من خلاله ، كما يستخدم اللفظ حتى الآن ، بقايا ذلك التصور القديم للدهر كإلـــه الدهر) . لقد ظل مفهوم الدهر هذا أيضاً بعد انتشار الاسلام حياً نابضاً . وبقيت تلك العادة القديمة المتأصلة في النفوس ، عادة لعن الدهر المفسد . وفي الحديث القدسي : «لا يقولن أحدكم يا خيبة دهري ، فاني أنا الدهر» (الطبري) ، ونقل أيضاً : «لا يسبّنّ أحدكم الدهر ، فاني

أنا الدهر[٥]» . ويبدو هذا التوحيد بين الله والدهر عند الحاوي في صورة الله والدهر كتوأمين . على أننا نستطيع أن نلمس هنا تأثير نيتشه أو بمعنى أدق تأثير «فلسفة الزمن» عنده .

في القصيدة الحادية عشرة من مسلسلته الشعرية يعود الحاوي الى حديث الأساطير . وعنوان هذه القصيدة هو «**بعد الجليد**[٦]» . ويشير العنوان الى أن الشاعر قد تخطّى مرحلة اليأس وانقشاع الوهم والجمود ، أي تخطّى الموقف الذي بدأ منه في هذه المسلسلة الشعرية . يقول الحاوي في تعليقه :

«في هذه القصيدة التي تعبر عن معاناة الموت والبعث[٧] ، من حيث هي أزمة ذات وأزمة حضارة وكذلك ظاهرة كونية ، يستخدم الشاعر أسطورة تموز وما ترمز اليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف ، ويستفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا من جديد[٨]» . أما تموز إلــه الخصب الفينيقي الذي يؤشر بموته الى جفاف الصيف ، فهو رمز متداول بين عديد من شعراء الشعر الحر بحيث نستطيع أن ندرج هؤلاء الشعراء تحت مصطلح «مجموعة التموزيين» . وما يشغلهم جميعاً هو قضية الموت والبعث إزاء ساعة الصفر التي بدت لهم بانتهاء الحرب العالمية الثانية . والموت والبعث بالمعنى الذي قصده الحاوي من هذه المقابلة ، الموت والبعث ليسا بالمعنى الفردي وانما كقضية حضارة بأكملها ألا وهي الحضارة العربية الاسلامية ، وأصفهــا بالحضارة العربية الاسلامية على الرغم من أن ممثلي هذا الاتجاه ينظرون الى العروبة باعتبارها العنصر الحاسم في هذه الحضارة ، إلا أن الاسلام هو العنصر الذي يطبعها بطابعه بحيث لا بد لنا أن نُدخل هذا العنصر الاسلامي بقدر مناسب في الاعتبار .

على أن العنقاء التي يذكرها الحاوي في حديثه السابق ليست اسلامية بالمعنى الدقيق ، وانما قد نبعت من الميثولوجيا السابقة على الاسلام . ومن الصعب أن نوضح المضمون الأساسي لهذا الحيوان الخرافي ، ومن المؤكد أنه يرتبط بصورة الفينيق **فينيكس** Phoenix القديمة التي ينسبها هيرودت الى شبه جزيرة العرب . وفيما بعد اختلط (أو امتزج) طائر العنقاء بطائر «السيمرغ» الفارسي وبحيوان الالـه «فيشنوغ» (الجارودا) في الميثولوجيا الهندية .

على أن ما يهمنا من ذلك جميعه هو أن ذاك الطائر قد ارتبط بمفهوم البعث[٩] ، ذلك المفهوم الفضفاض الذي يحمل الكثير من المعاني الدينية والسياسية والايديولوجية . وهو المفهوم الذي أخذ عنه اسم «حزب البعث العربي» الذي انشق الى حزبين . ومن هذا نتبين أننا لا نستطيع أن ننظر الى هذا الشعر الأسطوري الذي وضعه يوسف الخال والحاوي على سبيل المثال دون مراعاة التطور السياسي والايديولوجي ، بل ان العلاقة الوثيقة التي تجمع بينهما قد أتاحت لهذه القصائد لفترة ما فاعلية كبيرة وإن انحصر أثرها في مكان وزمان بعينه . ونود أن نبرز من قصيدة الحاوي **بعد الجليد** مقطعاً منها لعلاقته بالموضوع الذي نعالجه هنا وهو الواقع والأسطورة[١٠] :

يا إلــه الخصب ، يا بعلاً يفضّ
التربي العاقر
يا شمسَ الحصيد
يا الهاً ينفضُ القبرَ
ويا فصحا مجيد
أنت يا تموزُ ، يا شمسَ الحصيد
نجّنا ، نجّ عروقَ الأرض
من عقم دهاها ودهانا
أدفىء الموتى الحزانى
والجلاميد العبيد
عَبرَ صحراء الجليد
أنت يا تموز ، يا شمس الحصيد .

يتحدث الشاعر هنا بضمير الجمع «نحن» أي باسم مجموعة أو ضمن مجموعة يتخيلها وتكرر نهاية هذه القصيدة دعاء الرجاء بصورة أخرى .

يا إلــه الخصب ، يا تموز ، يا شمس الحصيد
بارك الأرضَ التي تُعطي رجالاً

أقوياء الصلب نسلاً لا يبيد
يرثون الأرض للدهر الأبيد ،
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
يا إله الخصب ، يا تموز ، يا شمس الحصيد

وكما حاول بوند وايلوت (على سبيل التمثيل لا الحصر) التغلب على شعر الاضمحلال والصنعة في نهاية القرن الماضي من خلال العودة الى شعر الأصالة الأولى (الأوديسة) ومن خلال معالجة موضوعات وجودية باستخدام صور أولية (صور أنموذجية أسطورية : البحر ، الأرض ، النار ، الماء ، الريح) يحاول شعراء الجيل الأول للشعر الحر أو بعض منهم استخدام وسائل مماثلة (بعضها مُستعار مثل الميثولوجيا الاغريقية) لمعالجة موضوعات وجودية مشابهة . أي أن شعراء هذين الأدبين يلجأون كرد فعل على تلك الصيغ الكلامية المتهالكة الى القديم والأولي والبسيط ، وتلح علينا في هذا الاطار تلك العبارة المطروقة الشائعة عن «الحياة البسيطة» . ومطلب العودة الى البساطة والى النبع الأول ، الى الايمان الطبيعي البدائي كرد فعل مضاد للخلاص من الحضارة العلمية التقنية المعقدة ، وكاستنكار لصيغ الدين المبالغة في روحانيتها وقد يكون ذلك أيضاً جزءاً من عقيدة فاشيه .

العودة الى الأسطورة تتضمن أيضاً التغاضي عن عالم العمل التقني الحاضر في جميع صيغه (والعلم المزيف أيضاً) الذي يطبع بطابعه حياة الانسان الحضري في الغرب وبتزايد مستمر في الشرق العربي.لا يدخل ، كما أرى في قصائد ممثلي الشعر العربي الحر ، الذين يستعينون بالأسطورة في قصائدهم . الواقع الذي يستثار بمساعدة الشخـــوص الميثولوجية هو في المقام الأول حلم بالبساطة وبالحياة اليسيرة .

في قصيدة **الجسر** ، وهي القصيدة الأخيرة من مسلسلته الشعرية ـ يشير الحاوي الى طريق يستطيع الجيل القادم من خلاله أن يصل الى أرض المستقبل (أو الى الشرق الجديد) وذلك من خلال تضحيه الشاعر بنفسه الذي يصبح جسده هو الجسر أو المعبر . يقول الحاوي في هذه القصيدة :

يَعبُرون الجسرَ في الصبح خفافاً
أضلُعي امتدّت لَهم جسراً وطيد
من كُهوف الشرق ، من مُستنقع الشرق
الى الشرق الجديد

صادفت هذه الصورة الجسورة (التي نجد نظيراً لها في الخرافات الكلتيـــــة) الكثير من الاعجـــاب ، ولكن ألا يبالغ الشاعر هكذا حين يتلبس مسوح الأسطورة في تقدير نفسه ، ألا يغلو ويشتط في فهم دوره في المجتمع العربي الحاضر . ما نفتقده في مثل هذا الأدب هو عجز الشاعر عن رؤية ذاته من مسافة ما ، ومن ثم كان النبر الحاد الصاخب الذي يعم هذا الشعر ، ومن ثم كانت تلك الصور الضخمة المفتعلة في الكثير ، ومن ثم كان أيضاً ذلك الجد المبالغ الذي يطبع مقولات الشعراء[11] .

حين نقارن هذا الشعر بمقاطع من أشعار بوند في قصائـــد بيسان كانتوس فأول ما يلفت النظر هو الحساسية الكبيرة التي يغلف بها الشاعر الأمريكي رسالته ، لغوياً باستخدام العامية الأمريكية بجانب الانجليزية ، وكذلك بواسطة التضمين ، أي عن طريق الاقتباس من الغير وعن طريق استعارة ألفاظ مفردة من لغات أخرى من بينها اللغة الصينية . أما ممثلو الشعر العربي الحر فانهم يقتصرون من البداية على اللغة العربية الفصحى[12] .ومن حيث المضمون فان بوند يجمع في شعره بين الغريب والقريب ، بين التراتيل والابتهالات وبين النادرة والنكتة المبتذلة (القبيحة) الى درجة تحير القارىء بل وأحياناً ما تثقل عليه ، ويبدو لنا بوند ساحراً في أشعاره الأسطورية حين يربط بين الأسطورة ومظاهر الحياة اليومية التافهة ، ومن ثم يبدو لنا ساخراً دون أن يؤثر ذلك على المدى الطويل في فاعلية شعره . مثال ذلك الخطاب الموجه الى الفهد لحيوان من توابع **ديونيزوس** الـــذي يحرس للشاعر كأس النبيذ . فهذا الحيوان يحرس في قصيدة بوند «فرن تقطير الخمر»

«حتى يدخل الإلــه مشروب الويسكي» (كانتوس ، ٧٩). أما مسلسلة الحاوي الشعرية فان طابعها هو الجد حتى النهاية وأبياتها الأخيرة هي :

وكَفاني أنّ لي عيدَ الحصاد ،
يا مَعاد الثلج لَن أخشاكَ
لي خَمر وجَمر للمَعاد

ان الرجوع الى الأسطورة بمعنى العودة الى عالم ما قبل عصر التصنيع والتقنية الحديثة (فالحاوي يغني أيضاً للحصاد) وكذلك تجنب اتخاذ موقف من وقائع الحاضر الملموسة ، بالاضافة الى الصيغة اللغوية البالغة الجمال . في جميع هذه الظواهر نجد الأسباب التي تدفع الطلبة العرب الى النظر الى هذا الشعر اليوم ، كشعر كلاسيكي ، على الرغم من مسحته الثورية في الخمسينات والستينات من هذا القرن .

أما بوند كما حاولت أن أوضح ، فهو يستخدم الأسطورة في عرضه لعالم التكنولوجيا الحديث بطريقة أكثر حيوية وأكثر حساسية ، فهو يقول في عبارة قصيرة في **كانتوس** ، ٧٤ :

الجمـال صعـب
في أيام مشروع برلين ـ بغداد .

من بين ممثلي الشعر العربي الحر الذي نطلق عليهم مجموعة التموزيين نظراً لغرامهم بالاستيحاء من إلــه الخصب **تموز** نذكر الشاعر العراقي **بدر شاكر السياب** الذي توفي عام ١٩٧٤ عن سبعة وثلاثين عاماً فحسب ، وهو دون شك أبعد مجموعة التموزيين أثراً .

كان بدر شاكر السياب عضواً رسمياً في الحزب الشيوعي العراقي من عام ١٩٤٥ حتى ١٩٥٣ ، ولكنه اختلف بعد ذلك مع الشيوعيين وكافح بأشعاره فيما بعد من أجل القومية العربية[١٣] .

جمع يوسف الخال ـ كما أوضحنا ـ بين الخراف كذبائح للآلهة الفينيقيين القدامى وبين نداء «هلّــلويا» المسيحي ، ووحد خليل الحاوي بين تموز وبين عيد القيامة . أما بدر شاكر السياب فيذهب الى مدى أبعد ، فهذا الشاعر العراقي المسلم ، يربط ما بين تموز السوري وبين عشتار البابلية وكذلك بين تموز وزيوس ، وهرقل وأوديسيوس والسيد المسيح والنبي محمد ، وبين تموز والميثولوجيا العربية القديمة وبينه وبين شخوص من التاريخ الأوربي والاسلامي ويُضمّن ذلك جميعه إشارات الى ماليزيا والصين[١٤] . وهو بهذا المزج الشعري الذي يثير الحيرة لأول مرة يشبه الشاعر الأمريكي بوند ، وقد درس السياب بوند خلال دراسته للأدب الانجليزي ، وتأثر به الى مدى بعيد كما تأثر باليوت وإيديث سيتويل . وعلى نحو بوند يجد بدر شاكر السياب نفسه من وقت لآخر مضطراً أن يشرح لقرائه في الهوامش بعضاً من اشاراته الغامضة . مثال ذلك حين يقول :

هلمّ فما يزال زيوس يصبغ قمة الجبل
بخمرته ، ويُرسل ألف نسر نزّ من أحداقها الشرُرُ
لتخطف من يُدير الخمر
يحمل كؤوس الصهباء والعسل[١٥]

ويكتب الشاعر في الهامش «إشارة الى غانيميد» ، فهل هو بذلك يساهم حقاً في تعريف جميع قرائه العرب بما يريد (هذا الى جانب النشاز غير المتعمد الذي يحدثه تعبير «ألف نسر» بدلاً من نسر واحد) ، ألا يظل هكذا بهذه الاشارة وبهذه الحاشية الموجزة في دائرة الغرور الشعري المألوف على غرار الشاعر السوري أدونيس الذي رمـــاه مستمعوه العرب في ندوة أدبية عقدت في الثاني عشر من فبراير عام ١٩٧٥ ببيروت بهذه التهمة حين قدم نفسه لهم كماركسي يهدف الى أن يصل الى الجماهير على الرغم من إيغاله المتزايد في التغريب والتقوقع في أشعاره . ألا يريد السياب كذلك كأديب ثوري اجتماعي أن يحرك بأشعاره الجماهير في العراق على الأقل ، أو ربما أيضاً في غيرها من البلدان العربية ! إن كانت الديانة العربية القديمة لا تمده بالأساطير التي يستطيع من خلالها تصوير ما يريد ، فهل لا بد له أن يلجأ الى أساطير شديدة الغرابة على قرائه بحيث لن تفيدهم كثيراً هوامشه المقتضبة ، هذا اذا استثنينا الفئة المثقفة بالثقافة الغربية .

(تابع صفحة ٥٢)

لوحة صفحة ٥٠
«البناء مع الشعب» . دعوة الى معرض المهندس المعماري الكبير حسن فتحي ومن المعروف أن حسن فتحي قد كرس حياته للدعوة الى البناء وفقاً للتراث البيئي وفقاً لحاجات الشعب العامل . وهذه اللوحة الخطية البديعة تشير الى المعنى المقصود (وهي من عمل الواسطي) . (من المعرض الذي أقيم مؤخراً في باريس تحت عنوان : حوار حول الحضارة العربية ـ الاسلامية) .

لوحة صفحة ٥١
دعوة الى زيارة معرض المصور والخطاط الواسطي (من المعرض المذكور في الصفحة المقابلة) .

البناء مع الشعب

يربط
حسن فتحي المعمار
بتطور حركة المعمار المحلي،
خلال التاريخ.. يتعاون مع الفلا
الفلاحين على بناء دورهم بأسعار زهيد
ويوجه النقد للكتلة المعمارية لانها تتم
بمعمار الاثرياء وتهمل معمار الفقراء .. حسن فتحي مهندس معماري يواصل
تجربة فريدة في المعمار، كما يضع تساؤلات مهمة أزاء التطور المعماري
في البلدان النامية كمحيط ثقافي للانسان من جهة وكمواد أولية
من جهة اخرى .. يثير استغراب حسن فتحي مثلاً تطبيق بعض
المهندسين المعماريين لنسخ من المعمار الامريكي في الصحراء
بينما يهملون كليا تركة تربية من الخرائب المحلية و
حسن فتحي الاش كمال والمظاهر المرتبطة بثقافة المجتمع حسن فتحي
لقد جعل حسن فتحي الفلاحين المصريين يبنون دورهم بأيديهم
وساعدهم على اكتشاف تراثهم القديم الذي اضاعوه عندما سلبت محمد
على منهج لأراضيهم فتوصل وإياهم لبناء دور رخيصة الثمن تتميز بقدرات جمالية
وتعبر عن احتياجاتهم الحقيقية ... يتكلم حسن فتحي عن قرية القرنة : «في قرية القرنة صممت دور الفلاحين
كما لو كنت ساكنها شخصيا متخيلاً احتياجات الفلاح ، مع الاخذ بنظر الاعتبار ان الفلاح الحالي ليس
كالفلاح القديم الذي كان يمتلك داره ويبني داره بنفسه حيث تمتلك الدور الطابع واللمسات
الانسانية لساكنيها ... القرى الوحيدة التي احتفظت بطابعها الشعبي وقيمتها الجمالية
هي تلك التي ابتعدت عن الحكم المركزي والتي تقع في النوبة أو
الواحات وعلى ضفة النيل المعاكسة للسكك الحديدية
بينما في الاماكن الاخرى تعود الفلاح خلال هذه السنين الطويلة على
السكن في دور رديئة ، واكثر من ذلك فقد الايمان بأية
مساعدة آتية من المدينة وهكذا في قرية القرنة كان صعبا التصديق بأن مهندسا
من أبناء المدينة يريد لهم ان يكونوا أصحاب البيوت التي يبنونها، وكما كانوا سابقا
ومن جهة اخرى فان الفقر المدقع الذي يعيشه الفلاح غير من القيم التي كانت سائدة
بينهم ، فالبقرة أصبحت بالنسبة له اليوم اكثر اهمية من اطفاله ......

معرض صور وخرائط ونصوص عن المعمار المصري حسن فتحي

معرض
الواسطي
المصور والخطاط

وصناعة الكتب في العصر العباسي ، اي لحظة الذروة في تطور الخط والتصوير ، ولكنها كانت فترة حبلى بالقلق أيضاً بسبب حضور المغول في شرق الامبراطورية

وابتكاره في رسم الاشجار والنباتات والاوراد والزخارف يمتلك من الاهمية كمجموعة الاشخاص الملتحمة في كتلة متحدة وصلبة وقوية

شكلاً طبيعياً . لذلك يجد عند الاجسام وكأنها قد قصت على الورق ووضعت على خط واحد ، ولم يستعمل الواسطي

مسطح ، وللحصول على البعد الفضائي أكثر الاشياء التي يرسمها بشكل يوحي بالعمق

٩٩ تصويراً تقص بتسلسلها ماكتبه الحريري اي انها تعكس الحياة الاجتماعية

٩٩ صورة فوتوغرافية بالألوان مستنسخة
عن كتاب الحريري
في المكتبة الوطنية
بباريس ، وهي مؤطرة بعرض
أربعون سنتيمتراً وانتاج حسون

ونعرض هنا مثالاً يبدو لنا شديد التطرف يوضح كيف أن أديباً من أدباء الشعر الحر العربي يغلف الواقع تماماً خلف مزيج من الاشارات التاريخية والميثولوجية بحيث ان القاريء المندهش يتساءل بعد أن يقرأ هذه الأشعار عدة مرات : أي واقع ذلك الذي يعرضه الشاعر في أشعاره ؟ وهذا المثال من وضع لويس عوض ، الأديب المصري المولود عام ١٩١٥ . ويعنون قصيدته بعنوان غريب هو «الحب في سان لازار[١٧]» وأبياتها الأولى هي :

في محطة فكتوريا جلست وبيدي مغزل
وكان المغزل مغزل أدويسيوس .
عفواً اذا اختلفنا أيها القاريء
فقد رأيتهم ، رأيتهم سكان الأرجو ، وجلهم من النساء
ارتدين البنطلونات ولبسن أحذية من كاوتشوك .
أما نحن ، أنت والفريد بروفروك وأنا
فلنا المغازل نتعلل بها ، وبين الخيط والخيط نرفع أهدابنا
الى الأمواج

لن أدعي أنني ألممت بجميع دقائق ومعاني هذا الشعر ، ولكن النقلة من العنوان الغريب الى البداية الغريبة تدهشنا . فأي قاريء يخطر على باله أن سان لازار في باريس كانت يوماً ما مجلساً «للعازريين» وهو تنظيم ديني أنشأه **فيكتور فون سان بول** ، وهكذا فيما أعتقد يمكن شرح هذه النقلة من سان لازار الى فيكتوريا . أما المغزل فهو في الميثولوجيا الاغريقية آلة قد شغلت هيرقل حين مارس أعمال العبودية في خدمة الملكة الليدية **أومفاله** Omphale . فالشاعر يفترض معرفة القاريء بذلك ويعتذر له من أنه يضع المغزل في يدي أوديسيوس بدلاً من هيرقل . ثم «الأرجو» وهي السفينة التي وفقاً للأسطورة قد ركبها أبطال الاغريق الأرجونيين Argonauten وما يكاد الشاعر يستحضر هذه الصورة ، صورة سفينة الأرجو حتى يحطم هذه الصورة عن عمد ، هذا إن لم تتحطم هذه الصورة عن طريق ذكر النساء اللاتي يرتدين البنطلونات والأحذية الكاوتشوك . وحين يذكر الشاعر اسم الفريد بروفروك ، فان العارف بالشاعر الانجليزي اليوت يدرك سريعاً ما هو المقصود ، ولكن ما هو موقف أولائك الذين لا يعرفونه . وقد يكون الأمر أن الشاعر عن طريق مزج هذه المستويات المختلفة من الواقع - ان استهدف الشاعر ذلك - يريد أن يدخل الأسطورة في شعره ويهدف الى تحطيمها أيضاً كأسطورة أو كشيء غريب دخيل . ولا يسع القاريء الأوربي ازاء هذه الأبيات الا أن يتساءل بقلق : الى من يوجه الشاعر هذه الأبيات ؟ إنها تحتاج الى شروح وتعليقات ، حتى بالنسبة للأوربيين الذين قد تمرسوا بتراث **الهيومانزم** ، وأولئك يتناقصون باستمرار . فما الأمر بالنسبة للقاريء العربي الذي لا يعلم شيئاً عن تفاصيل تاريخ تلك الجمعية الدينية الايطالية الفرنسية والذي لا دراية له بتلك الجاذبية الخاصة التي يتضمنها الازدواج الجنسي (الجمع في شخص واحد بين الذكر والأنثى) في الميثولوجيا الاغريقية .

يُنبت الشعر العربي الحر - كما يبدو من هذا المثال - أزهاراً عطرها يخدر أكثر مما ينعش ، ولكنه على أي حال غني بالأزهار بحيث يبدو من الصعب أحياناً أن لا يصاب المرء إزاءها بالدوار .

الى جانب ما أوضحناه في السابق يبدو لي أن هناك طرقاً ثلاث محتملة لتطوير الشعر العربي الحر ، بحيث يتخطى أخطار الجمود الكلاسيكي الذي يلوح لنا في هذا الشعر من وقت لآخر .

احدى هذه الطرق قد طرقها - ان لم يجانبني الصواب - بدر شاكر السياب على الأقل في احدى قصائده المتأخرة . وسبيل ذلك اختزال العنصر الميثولوجي والاقتصار على ما يتطلبه اطار القصيدة من ضرورات وربطها بموقف محسوس . وعنوان قصيدة السياب التي أفكر فيها هو «قصيدة الى العراق الثائر» .

وضع الشاعر هذه القصيدة تحت تأثير أنباء الانقلاب العسكري في الثامن من فبراير عام ١٩٦٣ الذي أودى بعبد الكريم قاسم . يذكر الشاعر اسم قاسم في البيت الأول من قصيدته ويورد استعارة الربيع مشيراً الى الحركة القومية

الثورية التي تعرّضت للقمع خلال حكم قاسم :

عملاءُ «قاسمَ» يُطلقون النارَ ، آه ، على الربيع .
سيذوب ما جمعوه من مال حرام كالجليد
ليعود ماءُ منه تَطفحُ كلَ ساقيةَ ،

ويصف السياب بطريق مباشر كيف وصله نبأ الانقلاب وهو طريح الفراش في المستشفى :

هرع الطبيبُ إليّ ـ آه ، لعلّه عرف الدواء
للداء في جسدي فجاء ؟ ـ
هرع الطبيبُ إليّ وهو يقول : «ماذا في العراق ؟
الجيشُ ثار ومات «قاسم» . . » ـ أي بُشرى بالشفاء !
ولكدتُ من فَرَحي أقوم ، أسيرُ ، أعدو دون داء .

ويقتصر الشاعر على اشارتين أسطوريتين في هذه القصيدة التي تتكون من ستة وثلاثين بيتاً . فالمضطهدون الذين عانوا من حكم قاسم الارهابي يتوجهون بصلاتهم الى الله :

رفعت الى الله الدّعاء : «ألا أغثنا من ثمود» ،
من ذلك المجنون يعشق كلّ أحمرَ

وثمود هي احدى القبائل العربية القديمة التي يوردها القرآن كمثال للتحذير ، فقد كانت عقوبتهم الفناء جزاءً لهم على ما ارتكبوا من إثم ضد رسول من رسل الله .

فقاسم الطاغية وزبانيته هم أهل ثمود كما تقول هذه القصيدة ، على أن بني ثمود يكوّنون من جانب جزءاً من مضمون القصص القرآني ومن جانب آخر فهم شعب كان مه وجوده الملموس تاريخياً . ولهذا ما كان بوسعي أن أضع هذه الاشارة تحت مفهوم الأسطورة إلا في حدود ، لو لم يذكر السياب في نهاية قصيدته اسم الاله القديم تموز ، وهو في اللغة العربية من حيت تكوين الأصوات ومن حيث الشكل على وزن ثمود . ونصادف كثيراً عند السياب هذا المزج بين شخوص الرسالة الاسلامية وأيضاً شخوص بشارة الخلاص المسيحية وبين الديانات الاغريقية والشرقية القديمة .

والأبيات الأخيرة في قصيدة السياب هي :

فلتحرسوها ثورةَ عربيةً صُعق «الرِفاق»
منها وخرّ الظالمون ،
لأنّ «تمّوزَ» استفاق
من بعد ما سرق العميل سناه ، فانبعث العراق

من أجل أن يصور الشاعر الواقع بطريقة ملموسة مباشرة فانه لا يستعين هنا بالأسطورة بقدر ما يستعين بعنصر منها وبقدر ما يختزلها الى مقابلة بين ثمود وتموز ، ويعني بذلك اندثار النظام القديم المُدان ومولد العراق العظيم ، ذلك العراق الذي يرتبط تراثياً من خلال تموز بتلك الحقبة الزاهرة كما يبدو من تاريخه القديم . واللفظان الأخيران في هذه القصيدة «فانبعث العراق» يستخدمهما السياب للاشارة بوضوح الى حزب البعث العربي ، أي النهضة أو البعث بالمعنى الديني .

يخطيء المرء حين يعيب على هذه القصيدة الغنائية الثرية بالأنغام ، أنها لا تقيّم الموقف السياسي والاجتماعي في العراق بمقياس واقعي سليم ، فهذا ما لا يقصد اليه الشاعر بالتأكيد .

ولكن السؤال هو : ماذا يستطيع شاعر مثل السياب ، شاعر يتقن العربية ويملك ناصية اللغة والأسلوب والبلاغة ويعالجها بمهارة ، ماذا يستطيع أن يحققه عند القراء أو عند المستمعين حين يعالج قضية الذنب والتكفير والعدل والظلم في التاريخ عن طريق الاستعانة بالأساطير وعن طريق معالجة هذا السؤال بمثل هذه السذاجة وحينما يشبّه العراق بعد قاسم ، هذا العراق الثوري ، بالاله تموز الذي بُعث من جديد ، وحين يتخطى بذلك نطاق العقل الناقد والمعقول الذي يخضع للمراجعة ، هل يؤمن بهذا التموز أو بهذا العراق التموزي كما يؤمن الانسان بشيء واقعي ملموس ؟ من المعروف أن اللغويين أو علماء اللغة يشغلون أنفسهم بسرور بالصغائر والجزئيات . على أن الصغائر ليست دون معنى أو مغزى . وحين يذكر السياب أهل ثمود ، ذلك

المثال القرآني المعروف ، فانه يفعل ذلك بطريقة مباشرة ، أما حين يذكر ذلك الاله القديم تموز فانه يضع هذا اللفظ بين علامات التنصيص ، فأسطورته هي على الأرجح أسطورة مزيفة أو بلا مضمون حقيقي .

طريق آخر انتهجه الشاعر العربي **عبد الوهاب البياتي** ، وهو من مواليد عام ١٩٢٦ ، أي أنه أكبر من السياب بعام . كيساري يعتنق الشيوعية كان لا بد له أن يعيش طويلاً في المنفى وبعد سقوط الملكية في العراق عام ١٩٥٨ عمل لفترة بالسلك الدبلوماسي . وهو وفقاً لما يورده منح الخوري وحامد الجار أشهر ممثلي مدرسة الواقعية الاشتراكية في الشعر العربي الحديث ، وقد تلقى هو أيضاً تعليمه مثل السياب بمدرسة المعلمين العليا ببغداد ، وله بطبيعة الحال دراية بالشعر الانجليزي المعاصر ، ولعله يلمح الى قصيدة إليوت «الأرض الخراب» حين يقول في قصيدة يوجهها الى ولده علي :

هكذا نموت بهـــذه الأرض الخـــراب ؟[18]

ويورد في هذه القصيدة أيضاً شخصية أسطورية هي السندباد البحري الذي يمثل أوديسيوس العربي . وهو الى جانب الصور النمطية الأولية يفاجئنا عن عمد بذكر ألفاظ حديثة مثل بطاقات البريد والمركبات وهما لفظان يشيران الى عصر التكنولوجيا .

ونوجه اهتمامنا الآن الى قصيدة أخرى من قصائده بعنوان «سوق القرية»[19] والأفضل أن نترجم ذلك الى القاريء الألماني بتعبير «بازار القرية» . ويذكرنا هذا العنوان بعناوين الصور في عصر «البيدرماير» Biedermeier . ويؤكد ذلـــك التعداد الذي يورده الشاعر أمام أعين أو أذن القاريء :

الشمس ، الحمر الهزيلة ، الذباب ، حذاء جندي قديم معروض للبيع ، فلاح لا يستطيع شراء هذا الحذاء ، صياح ديك قد فر من قفص ، قديس صغير وشذرات من موعظة له ، وعمال حصاد متعبون ليس لديهم ما يأكلونه ، وقوم عائدون من المدينة قد أصابهم الاعياء من جحيم المدينة ، وحالمون ونساء ، وخوار أبقار وبنادق سوداء ، ومحراث ، ونار تجنو ، وحداد بأجفان دامية من الارهاق ، ثم أصوات تدعوا الى الرحيل : ها هي بائعات الخضار والفاكهة يجمعن السلال يغنّين أغاني الحب ، وها هي السوق تخلو وكذلك الحوانيت الصغيرة ، ولا يخلفون وراءهم غير الذباب الذي يصطاده الأطفال ، ثم الأفق الرحيب (هنا كما هو الحال كثيراً عند السياب ، حيث يشكل الأفق الواسع في العراق خلفية المنظر) وأخيراً يبقى كما يقول الشاعر :

تثاؤب الأكواخ في غاب النخيل .

أهذه لوحة تصوّر جواً عاماً أو صورة ايحائية ؟ لا يبدو ذلك صحيحاً . فلنستمع الى ما يقوله عمال الحصاد :

«زرعوا ولم نأكل
ونزرع صاغرين ، فيأكلون » .

تشير كلمة «هم» الى أصحاب النفوذ والسطوة ، أما كلمة «نحن» فتشير الى صغار الناس ، أولائك «الصاغرين» بلا حقوق ، حين يبذر أصحاب السطوة البذور لا نحصل على شيء مما بذروا ، وحين نبذر «نحن» فانهم يأكلون ما نبذر . ما كان بامكان بوند أن يوجز في قصيدته «بيسان كانتوس» التناقضات الاجتماعية في عبارة أقصر من ذلك . وحين أذكر بوند الذي وُصم بالفاشية كشاهد على النقد الاجتماعي فانني أستند في ذلك التقييم الى شاعر نيكاراجوا إرنستو كاردينال Ernesto Cardenal الذي حصل على جائزة نوبل للأدب . أما أولائك العائدون من المدينة (العائدون لفترة أو العائدون نهائياً) ، فماذا يقول البياتي عنهم وماذا يدعهم يقولون :

يا لهـــا وحشاً ضرير (أي المدينة)
صرعاه موتـــانـــا .

ولا تُذكر المدينة هنا باعتبارها القطب المضاد للقرية فحسب وإنما تُوصف بعبارات موجزة حاسمة ، فهي أشبه بوحش يلتهم من يترك نفسه لها أو من لا اختيار له غير أن يستسلم لها .

ولعلكم تتساءلون عن حق : أين هنا الأسطورة ؟ فالسياب لا يسمّي المدينة باسم «مولـــخ» Moloch إلـه قرطاجة السامي القديم ، وهذا صحيح فاستكناه المضمون الأسطوري هنا قضية تتعلق بالتفسير ، فالى أي شيء يستند هذا التفسير ؟

حين يدع البياتي أولائك العائدين يصيحون أو حين يصيح ذاته :

يا لهـــا وحشاً ضرير !

فمن المرجح أن يذكر كل عربي على دراية ما بالأدب العربي التقليدي تلك المقولة المعروفة عن القدر أو يتذكر «آلهـة القدر» في التراث الأسطوري العربي القديم التي يوردها الشاعر الجاهلي «زهيـــر» في نهاية معلقته الشهيرة .

ففي قصيدته يشبّه زهير العبث الأعمى لآلهـة القدر «المنايا» بجموح ناقة عمياء ، وهناك من الأسباب ما يدعونا الى القول : إن تشبيه زهير الأسطوري السابق ، يتراءى للبياتي حين يشبّه قوى المدينة العمياء المدمرة «بحيوان متوحش ضرير» [٢٠] .

في عرضي السابق لمضمون قصيدة البياتي لم أذكر أحد التفاصيل التي تحتل فيها مكان الصدارة : يقول الشاعر :

. . . وبائعة الأساور والعطور

كالخنفاء تدبّ : «قبرتي العزيزة يا سدوم ؟»

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهرُ الغشوم

الموقف الذي تلمح اليه القصيدة في هذه السطور هو ما يلي : تحاول بائعة من بائعات العطور أن تعالج فلاحة قد أضناها الزمن وربما قد اعتدى عليها ومسخها ، وهي تحدثها أولاً مطرية قائلة : «يا قبرتي» ، ولكن سرعان ما تهتف فزعة «يا سدوم !» حين ترى وجه الفلاحة المشوّه أو المعذّب ، وسدوم هي ، كما يقول الانجيل ، تلك المدينة الآثمة التي دفعت ثمن وزرها بالفناء ، وسدوم هي أيضاً من الرموز التي يذكرها القرآن . والى جانب سدوم يورد الشاعر تلك الكلمة العربية القديمة : «الدهر» ويصف الدهر بأنه غشوم . وهكذا فالزمن الظالم يبدو في ثوب إلـــه القدر ، تلك الالهـــة التي نبعت من الميثولوجيا الجاهلية ، أو ما اختصر من هذه الميثولوجيا في هذا المفهوم .

حين نتأمل العلاقة بين الواقع والأسطورة في قصيدة البياتي «سوق القرية» نتبين أن عرض الواقع هو ما استهدفه الشاعر من قصيدته . كما نتبين ـ حين نغض الض الطرف عن تلك اللغة المصقولة التي تعم جميع مقاطع هذه القصيدة بما في ذلك أقوال الشخوص ـ أن تلك الاشارات أو الالماعات الخفية المقتضبة الى الأسطورة تُكسب القصيدةعمقاً يرتفع بها عنمجرد اللوحة الانطباعية التصويرية . ومن الصعوبة بمكان أن نحدّد ما هو هذا الشيء الآخر الذي تعبّر عنه القصيدة .

ويبدو لي أن هذا أسلوب جديد لعرض الواقع في الشعر العربي ، أي أسلوب لمعالجة الحاضر من خلال الكلمة .

لا نصادف في هذا القصيد هدفاً واضحاً بدرجة أو أخرى كما هو الحال عند يوسف الخال أو الحاوي ، ثم إن هذا القصيد لا يعظ ولا يسبح بحمد ما ، كما يفعل بدر شاكر السياب في قصيدة «الى العراق الثائر» ، بل الأمر على العكس ، فالشاعر هنا مقل لا يسرف في الحديـــث . «فنحن» ، كما قال جوته في منتصف حياته ، «نتحدث ونطيل في الحديث . . وحين أتأمل ذلك أرى أن الحديث يحوي شيئاً غير نافع ، شيئاً لا ضرورة له ، بل يتضمن أيضاً شيئاً من الغرور بحيث تصيب المرء رُعدة حين يقف أمام جد الطبيعة الهاديء ، وصمتها . . . فشجرة التين ، والحية الصغيرة ، والشرنقة التي ترقد أمام النافذة وتنتظر بهدوء ما قد يثمر عنه المستقبل ، هذه جميعاً علامات مليئة بالمعنى والمغزى . . . »[٢١] .

أما هيلدرلين فيقول : «نحن إشارات بلا تفسير» [٢٢] . أي علامات بعيدة الأغوار واشارات ، من طبيعة كبار الشعراء أن تلح عليهم شهوة التعبير عن هذه العلامات بواسطة الكلمة ، وربما لا يستهدفون حلّ هذه العلامات (أو الرموز) بقدر ما يستهدفون تجسيم الاحساس بها . وهنا فنحن إزاء ميدان من ميادين الأدب لا نستطيع التغلغل اليه من خلال التحليل العقلاني إلاّ بالتدريج ، هذا إن كان من الممكن التغلغل اليه على وجه الاطلاق . وهذا يوضح لنا لماذا تعجز العلوم التحليلية عن شق قلب هذا الأدب . ودون هذه المشقة ما كان جديراً بالأمر وفقاً لـ «كانت» و «فرويد»

أن نقرأ «بندار» و «ساڤـــو» وزهير والمتنبي وأن ندرسهم وأن نأخذها مأخذ الجد .

بهذا المعنى تنتظم قصيدة البياتي «سوق القرية» في النهاية في هذا التراث الأدبي الذي تُستهله ساڤو بتصويرها المبسط ـ كما يبدو في الظاهر ـ لحديقة التفاح وقت الظهيرة .

وكما أن حديقة ساڤو إغريقية فان سوق قريةالبياتي عراقية . وفي كلتا الحالتين لا يذكر الشاعر اسم المكان ، ولكن المكان يعبر عن نفسه من خلال الأشعار ، بالمقارنة بتكوينات إليوت عن الغرب وبشعر المشرق الذي تأثر بهذه التكوينات يحس المرء بالارتياح حين يستمع الى تلك الألحان الشعرية الهادئة أو المتزنة عما هو منظور أو ملموس . وبمعنى مشابه يقول أندريه جيد : «يتنفس الفن أولاً من خلال التفاصيل» .

الى جانب اختزال الأسطورة الذي حاولت أن أوضحه على مرحلتين من خلال قصيدة السياب عن «العراق الثائر» وأبيات البياتي عن «سوق القرية» هناك أيضاً أسلوب ثالث لمعالجة الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، ألا وهو تسمية الأسطورة كأسطورة ، ومن ثم رفع النقاب عنها .

وليس من باب الصدفة أن يتضح هذا المنحى (منحى تعرية الأسطورة كأسطورة) من خلال أبيات وضعها الشاعر الفلسطيني **محمود درويش** الذي يعيش حالياً في لبنان . وهو من مواليد عام ١٩٤٢ . وهو ـ كما يذكر محمد مصطفى بدوي في مؤلفه «مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث» ـ من كبار شعراء المقاومة الفلسطينية . وعنوان قصيدته التي أعنيها هو **جبين وغضب** [٢٣] .

يذكرنا الموقف الذي ينطلق منه درويش في الأبيات الأولى من قصيدته بتلك الأبيات الأولى من قصيدة «ألكسندر پوشكين» ـ **السجين** ـ . وعلى غرار قصيدة پوشكين نصادف في قصيدة درويش طائراً هو النسر ، وهو أيضاً نسر سجين تتوجه اليه أنا الشاعر في هذه القصيدة بالحديث . هذه الأنا سجينة في قصيدة پوشكين ولكن ذلك ليس بهذا الوضوح في قصيدة درويش وعلى أي حال فان المتحدث في قصيدة الشاعر الفلسطيني هو انسان مقيّد ، مقيّد الى ذلك النسر المسجون الذي يرسف في الأغلال ، والذي يرمز الى وطن الشاعر (ومنذ عصر البطالسة نصادف النسر كرمز للدولة ، ونصادفه في الأدب القديم كطائر الالـــه زيوس منذ أغنية النصر الأولى لپندار) .

يوجه محمود درويش خطابه الى الوطن كما يوجهه الى هذا النسر الذي عبر قضبان الخشب أو قضبان الزنزانة يغمد منقاره الدموي في عيون المتحدث . فهل تقودنا هذه الصورة الصارخة الى هذا الضجيج أو تلك العاطفية النارية التي نعرفها من قصائد بدر شاكر السياب .

ليس الأمر على غرار ذلك . فما يلي هذه الصورة يتسم بالاتزان والتماسك ، بل يكاد يحمل مسحة نثرية . يقول الشاعر :

كل ما أملكه في حضرة الموت .
جبين وغضب»

يتكرر هذان البيتان في نهاية هذه القصيدة القصيرة . بل أن الهدوء الواضح الذي يتسم به محور هذه القصيدة أو منتصفها يبدو أشد تعارضاً مع ذلك التنافر العالي النبرة في المقدمة :

وأنا أوصيتُ أن يزرع قلبي شجره
وجبيني منزلاً للقُبَّرة .
أيها النسر الذي
لست جديراً بجناحيك .

القُبَّرة طائر يختلف كل الاختلاف عن النسر الذي يذكره الشاعر مباشرة عقب لفظ «القُبَّرة» ،ولكن للنسر الآن وظيفة مغايرة ، فهو ليس رمزاً مهيباً ، مخيفاً للوطن ومطالبه ، وإنما هو ضحية للظلم تثير الشفقة أو كما يقول درويش :

يرسف في الأغلال من دون سبب» .

والى هذا النسر يتحدث البيت التالي فيقول :

أيها الموت الخرافي الذي كان يحب

والبيت الذي يليه موجهأيضاً الى النسر ، وهكذا فالنسر والموت الخرافي نظيران ـ فالنسر هو رمز الوطن ، والوطن يرمز

اليه بذلك اللفظ الشديد الايحاء ، بلفظ الموت ، عوضاً عن تلك الرابطة الأخرى المنطقية : «الموت في سبيل الوطن» ، وهي عبارةيحفظها كل تلميذ درس اللاتينية عن جملة هوراس :

«حُلو وجليل أن يموت الانسان في سبيل الوطن» .

أما محمود درويش (وهو من جيل الفلسطينيين الثاني الذي شُرّد عن وطنه) فقد أعقله التطور السياسي والاجتماعي الذي شاهده في الشرق ، ويرى تلك العبارة الاعلانية «الموت في سبيل الوطن» وقد تحولت الى أسطورة ، والى خرافة ، ومن ثم يتحدث عن الموت الخرافي ، ولفظ الخرافة في العربية ذو معنى شامل وتغلب عليه الايحاءات السلبية ، وهذا من الأهمية بمكان لفهم معنى هذا البيت الشعري .

وهكذا يرفع محمود درويش النقاب عن الموت في سبيل الوطن باعتباره أسطورة ، ونستطيع أن نضيف شيئاً كان في الماضي محبوباً بسبب ما يصبغه على صاحبه من إعلاء اسطوري . ومن ثم «كان يحب» ، أي كان شيئاً يحن اليه المرء . ولكن ليس هذا هو الحال عند المتحدث باسم هذه الأبيات ، فهو يبدأ مسيرته الى الموت وقد أفاق من السكرة ، يبدؤها وهو شامخ الأنف ، غضبان ، ولكن دون حماس ، فقد شفي من أسطورة الموت هذه ، ووصيته - وهذا هو لب هذا القصيد - تتحدث عن السلام ، فقلبه يحب أن يتحول الى شجرة وجبينه الى منزل للقبرّة : - وغناء القُبرّة شيء بعيد كل البعد عن تلك الموسيقى البطولية التي تهلّل للحرب ، بعيد عن قرع الطبول ، عن ذلك الموت الشهير من أجل الوطن ، ذلك الوليد المشوه للاعلاء الأسطوري للذات وتجاهل الواقع وحقائقه .

يحسن الشعراء حين ينفون الأسطورة التي لا يؤمنون بها من شعرهم ، هذا إن كانوا يستهدفون تصوير الواقع بجدية . والا فانهم ينساقون الى ذلك الخطر الذي حظر منه القرآن حين قال :

«والشعراء يتّبعهم الغاوون ، ألم تراَنهم في كل واد يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون ، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات .»

أو كما يقول أفلاطون :

«إنهم يفتعلون أشياء كي يصيبوا عقول سامعيهم بالحيرة» .

ومن بين أولائك الذين كانت لديهم دربة في معالجة الأسطورة ، أسطورة شعوبهم الحية ، وكانوا على وعي في نفس الآن بالمخاطر التي تتربص بالشاعر حين يعالج الأسطورة ، نذكر هنا پندار . وكم نود أن نسجل في كراسة أو مفكرة أولائك الشعراء المعاصرين الذين يجمعون الأساطير ويستخدمونها دون تمييز ما قاله پندار في أغنية النصر الثالثة :

«من ليست لديه إلاّ تلك البضاعة المأخوذة عن الغير ، (فهو أشبه) برجل يقطن في الظلام ، ويسلك مرة طريقا ما وأخرى طريقا مغاير . فهو لا يعرف أبداً موضع قدمه ، ويتذوق من آلاف الأطعمة بنفس حائرة» .

هوامــش

(مختصرة بعض الشيء عن الأصل)

١) Herbert Hunger, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart. - Mir liegt vor die 3. Auflage, Wien 1955.

٢) يعالج صموئيل موريه S. Moreh نشأة وتطور هذه الحركة الأدبية في الجزء الثالث المعنون «الشعر الحر» من كتابه :

„Modern Arabic Poetry 1800 - 1970. The Development of its Forms and Themes under the Influence of Western Literature", Leiden 1976 (Studies in Arabic Literature, Supplements to Journal of Arabic Literature, vol. V).

أنظر أيضاً دراسة محمد مصطفى بدوي ، التي يتناول فيها الشعر العربي الحديث من وجهة نقدية :

M. M. Badawi : A critical introduction to modern Arabic poetry (Cambridge, London, New York, Melbourne 1975).

جدير بالذكر أن الدكتور بدوي من الممثلين البارزين لحركة الشعر العربي الجديد ، ثم أنه يجمع بين دراسات الآداب العربية والأوربية ، وهو ما ينعكس في رحابة آفاقه النقدية .

٣) يجد القارىء النص مع ترجمة انجليزية لا تخلو من الأخطاء في كتاب المنتخبات الشعرية التالي :

An Anthology of Modern Arabic Poetry. Selected, Edited and Translated by Mounah A. Khouri and Hamid Algar. Berkeley, Los Angeles, London (1974), S. 56 - 59.

٤) النص العربي في «ديوان خليل الحاوي» ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٩–١٩ . النص مع ترجمة له باللغة الانجليزية في «مختارات» منح الخوري وحامد الجـــر .

٥) أنظر تفسير الطبري ، الجزء ٢٥ ، طبعة بولاق ١٣٢٩هـ ، ص ٩٢ . بخصوص مفهوم الدهر (أي الزمن الهادم) والقدر أنظر

W. Caskel, Das Schicksal in der altarabischen Poesie, Leipzig 1926 (=Morgenländische Texte und Forschungen Bd. 1, Heft 5) und Helmer Ringgren, Studies in Arabian Fatalism, in: Uppsala Universitets Årsskrift 1955:2. Weitere Literatur hierzu bei Peter Bachmann, Some Considerations on the concept of time in al-Mutanabbi's poems. Arabic Dahr, Iranian Zurvān, Qarmatian doctrines and Anaximander's Apeiron, in: Proceedings of the VIth Congress of Arabic and Islamic studies, Visby ... Stockholm 1972 (= Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Filologisk-filosofiska serien 15), S. 113 - 128.

٦) «بعد الجليد» ، ديوان الحاوي ، ص ٨٥–٩٨ .

٧) عن أسطورة الموت والبعث ـ وهي من مضامين الشعر العربي الجديد المتكررة ـ أنظر الدراسة التي وضعتها عام ١٩٧٣ ريتا عوض «أسطورة الموت والانبعاث في الشعـــر العربي الحـــديث» ، بيروت ١٩٧٨ .

وتتطرق المؤلفة في القسم الثالث من دراستها بتفصيل الى بدر شاكر السياب وأدونيس وعبد الوهاب البياتي وتشير الى المقصود بهذه الأسطورة ألا وهو «موت الحضارة العربية وانبعاثها»

٨) أنظر مقالة العنقاء التي كتبها شارل باليه Pellat في :

The Encyclopaedia of Islam, new edition, vol. I, Leiden/London 1960. Moreh, op. cit. p. 234

٩) ديوان ، ص ٨٩–٩٠ .

١٠) ديوان ، ص ١٣٨ وما بعدها .

١١) يقول مصطفى بدوي عن دور الشاعر عند يوسف الخال : إنه ينطلق من «تصور أن الشاعر أشبه بشخصية المسيح ، الذي لا يهب الحياة فحسب ، وانما عليه أن يقدم أقصى التضحيات من أجل ذلك ، أي عليه أن يعاني الصلب» (بدوي ، ص ٢٤٢) .

١٢) يشير مصطفى بدوي الى عملين هامين في هذا الباب

Jaroslav Stetkevych, The Modern Arabic Literary Language, Chicago 1970.

وإبراهيم السمرائي ، «لغة الشعر بين جيلين» ، بيروت ، بدون تاريخ

١٣) ديوان ، ص ١٤٢ ، الخوري ، الجر ، ص ٧٠ .

١٤) أنظر :

Badr Châker as-Sayyâb, Le Golfe et le Fleuve. Poèmes traduits de l'arabe et présentés par André Miquel, Paris 1977 (La Bibliothèque Arabe, Collection Littératures, Collection Unesco d'oeuvres représentatives, Auteurs arabes contemporains), S. 11.

١٥) أنظر المرجع السابق ، ص ٤٤ ، ص ٧٤ ، حيث يورد ميكل أمثلة لاشارات الى الصينية والماليزية .

١٦) المرجع السابق ، ص ٧٧ ، حاشية ٣ .
ديوان بدر شاكر السياب ، الجزء الأول ، بيروت ١٩٧١ ، ص ١٨٤/ ١٨٥ .

١٧) «الحب في سان لازار» ، النص والترجمة الانجليزية بدون تعليق في «منتخبات» الخوري والجر (ص ١٤٠–١٤٣) .
تتناول أيضاً ريتا عوض هذا النص بالعرض في مؤلفها المذكور من قبل ، ص ٩٨–٩٩ .

١٨) النص في «منتخبات» الخوري والجر .

١٩) النص والترجمة في «منتخبات» الخوري والجر .

٢٠) بيت الزهير هو :
رأيت المنايا خبط عشواء من تصيب
ومن تخطئه يعمر فيهرم

٢١) الاقتباس مأخوذ عن :

Zitiert nach: Aldous Huxley, The Doors of Perception. Übersetzt als „Die Pforten der Wahrnehmung. Meine Erfahrung mit Meskalin" von Herberth E. Herlitschka, München 1970, 4. Auflage, 1972. Dort findet sich das Goethe-Zitat auf S. 52.

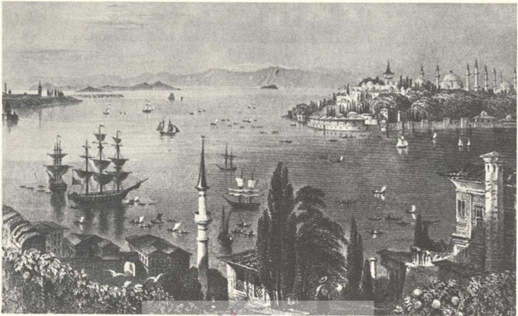
٢٢) هكذا تبدأ الصيغة الثانية لقصيدة هيلدرلين ،
وبعد هذا البيت مباشرة يورد هيلدرلين تعبيرين من التعابير التي أصبحت من مقومات الشعر في عصرنا ، وهما الصمت أو فقدان لغة الكلام ثم شعور الغربة .

٢٣) النص وترجمة انجليزية له في «منتخبات» الخوري والجر . وقد قدمت من قبل ترجمة مغايرة بعض الشيء لهذه القصيدة في إطار مقالي التالي :

„Pushkin's Eagle and Mahmud Darwiš's Nasr", in: Studia Arabica et Islamica, Festschrift for Ihsan 'Abbas on his sixtieth birthday, ed. by Wadad a--Qadi, Beirut 1981, s. 27 – 37.

أبجدية المانية ، ترتيب الحروف وفقاً للأصل .

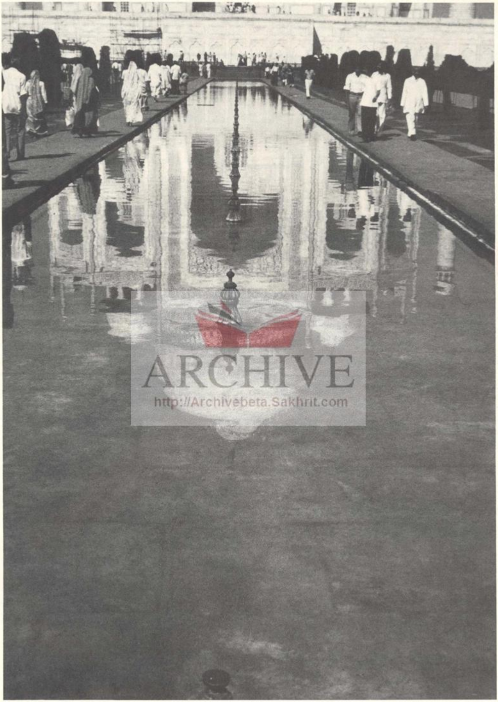




استانبول ، نظرة من سراي بورنوس على بحر المرمر ، القرن التاسع عشر .



استانبول : على ضفاف البوسفور ، القرن التاسع عشر .



صورة من تاج محل ، الهند . تصوير : أنا ماري شيمل .

كريستوف برجل

الثورة ضد القدر كمشكلة دينية ووجودية في مسرحية المسعدي «السـد»

لا شك أن مسرحية الكاتب التونسي محمود المسعدي «السد» التي ألفها عامي ١٩٣٩/١٩٤٠ والتي نُشرت لأول مرة عام ١٩٥٦ من أكثر مؤلفات الأدب العربي الحديث اصالة .

حين نُشرت هذه المسرحية أثارت نقاشاً كبيراً ، فالطبعة التي بين يدي تعود الى عام ١٩٧٤ وتحتوي ثلاثة تقاريظ من وضع محجوب بن ميلاد أستاذ الفلسفة بدار المعلمين بتونس والشاذلي القاليبي أستاذ الأدب العربي بتونس وأخيراً وليس آخراً بقلم د . طه حسين ، وسنعود الى تفصيل الحديث عن هذه المراجعات النقدية فيما بعد . ونكتفي هنا بذكر أن هؤلاء النقاد الثلاثة يتفقون في تقييمهم الأدبي لهذا العمل الدرامي .

يقول محجوب بن ميلاد : إن لغة المسعدي تشبه في الكثير لغة كبار الأدباء العرب مثل أبي الفرج الأصفهاني والقاضي التنوخي ، وتتميز أيضاً بأنها لغة حديثة . بهذا المؤلف بدأ المسعدي حقبة جديدة في تاريخ الأدب العربي . ثم إن لغته الخاصة تُضفي على دراما «السد» مسحة خيالية مثل مسحة الميثولوجيا الاغريقية ، بل ليس هناك مؤلف عربي آخر يتغلغل رغم حجمه المحدود الى جوهر الوجود والى مأساة الحياة الانسانية .

أما طه حسين فيتحدث عن براعة المسعدي الفنية وسيطرته الفائقة على ناصية العربية . ويشير طه حسين مثل ابن ميلاد ـ الى المضمون الرمزي لهذه القصة التمثيلية ويقيم هذا العمل الفني كمؤلف وجودي ، ويذهب الى أن هذه القصة التمثيلية كعمل أدبي رمزي تكاد تكون بلا نظير في العربية ، هذا إن لم نعد بذاكرتنا الى المؤلفات الفلسفية «الأليجورية» لابن سينا وابن طفيل ، فالمسعدي بهذا يؤسس مدرسة جديدة في الأدب العربي ألا وهي مدرسة الوجودية الاسلامية . ووفقاً لهذا المنحى عالج فريد غازي كتاب المسعدي في مقالته «الأدب التونسي المعاصر» (مجلة أورينت مجلد ١٢ ، ١٩٥٩) . فقدم باختصار المؤلفات الثلاثة الكبرى للمسعدي فالى جانب «السد» علق على قصته الملغزة «مولد النسيان» وعلى قصته الأخرى المغايرة «حدّث أبو هريرة قال . . .» . وتدور قصة «مولد النسيان» حول طبيب تستغرقه الذكريات المؤلمة وتغلب عليه ، ومن ثم يسعى الى الهرب من الحاضر عن طريق شراب سحري يمنحه النسيان .

أما «حدّث أبو هريرة قال . . .» فهي تنسج على منوال الحديث ، وتتكون من تتابع من النوادر والمناظر التي تدور حول رجل عربي قديم متشكك يحقق ذاته أو يجد مراده من الوجود عن طريق مُتع الحياة .

عام ١٩٦٩ خص «جوستاف فون جرونباوم» في مقاله «الانفصام الحضاري في الأدب العربي» ضمن مؤلفه الكبير «دراسات في التطور الحضاري والفهم الذاتي للاسلام» ، خص المسعدي بمديحه . يقول جرونباوم :«قليل من الكتاب العرب من لا يشكل الانفصام الحضاري بالنسبة اليهم ـ على الأقل من الناحية الذاتية ـ مشكلة ما ، فهؤلاء قد عبروا

هذا الانفصام دون أن نلمس أثر ذلك في أعمالهم ، والممثل الكلاسيكي لهذه المجموعة هو المسعدي ، ففي أعماله يتآلف التراث الفرنسي (وربما أيضاً الأوربي) والتراث العربي معاً ويكوّنان وحدة طبيعية تحمل قناعة الحياة ذاتها» .

منذ فترة قريبة عالج «أوستل Ostle » في مقال قصير في مجلة «الأدب العربي» Journal of Arabic Literature (١٩٧٧) مسرحية المسعدي «السد » ولكن هذا المقال لا يضيف الى معرفتنا الكثير .

وفي الوقت الذي يرى فيه «فون جرونباوم» وطه حسين وفريد غازي أن هذا الدراما تحمل مسحة التراجيديا الاغريقية ، يرى «أوستل» أن السخرية والتقليد الساخر يعمان هذا المؤلّف ويطبعانه بطابعهما .

وأيا كان الأمر ف «السد » عمل بعيد الأغوار يمكن تفسيره من وجهات متعددة . غير أنه لا يمكن الجدل في أن مشكلة القدر تُشكل محوراً رئيسياً فيه ، فلنحاول في التالي أن نتعمق في هذا العمل ، ولنبدأ بتصوير محتواه ثم نناقش آراء النقاد العرب المذكورين ، وتفسير المسعدي ذاته لمؤلفه ، وفي النهاية نقدم تفسيراً له وفقاً للموضوع الذي اخترناه لهذا الحديث .

المضمون :

نستطيع تصور هذا العمل الأدبي تمثيلية اذاعية أو فلماً سريالياً ، فمن الصعب بسبب بنيته (تكوينه) أن يُقدّم على خشبة المسرح .

وينقسم هذا العمل الى ثمانية مناظر تتدرج من حيث الحدث الدرامي وتتصاعد في النهاية الى ذورة الحدث المأساوي .

ومضمون الكتاب هو باختصار كالآتي :

المنظر الأول : في هذا المنظر (الصورة) نرى غيلان وميمونة ، وهما الشخصيتان الرئيسيتان ، وهما أيضاً زوجان أو متحابان ، وبالمثل مثقفان كما تفصح عن ذلك أحاديثهما ، نراهما يصعدان الجبل كي يحطان أمام كهف وينصبان خيمة للمبيت . وهما يتدرجان في حديثهما الى دور أحلام اليقظة والخيال في حياة الانسان . وتُعبر ميمونة عن تخوفها من أن أحلام اليقظة قد تأتي على غيلان . أما غيلان فيحاول أن يقنعها بضرورة الايمان بالفعل . وسنعود فيما بعد الى مضمون هذا الحوار .

وهما إذ يتحدثان تطرق سمعهما أصوات أو «هواتف» خفية تتعرف عليها ميمونة بأنها أصوات «الصاهباء» ، أصوات آلهة الشمس والقيظ والجفاف ونبيها الذي يمارس عمله بين الناس في السهل ، ويتملك ميمونة الاحساس أن هذه الأصوات تحذّرها من شيء ما ، أما غيلان فلا يخشى شيئاً ما إنما يرمي الناس بتواكلهم وتراخيهم وعجزهم . لماذا لم يسعوا منذ قرون طويلة الى تخزين مياه العيون المتدفقة في منحدرات الوادي ومياه الأمطار الجبلية عن طريق بناء سد من السدود ، لماذا نكفوا عن تحويل هذا الوادي الجاف الى أرض خصبة ؟ فغيلان يحمل في نفسه هذه الخطة مصمماً على أن لا تعوقه عقبة ما عن تحقيقها .

في **المنظر الثاني** يظهر رهبان «الصاهباء» وهم يؤدون مراسيمهم الطقسية ، وتتكون هذه المراسيم من احتفال راقص تصحبه تراتيل بدائية غير مفهومة ، وتنتهي بهبوط شعلة «الصاهباء» فوق وعاء مملوء بالماء . ويصاحبه التضرع الى النار والتضرع بهدم السد وإسقاط اللعنات على غيلان .

وفي **المنظر الثالث** تسرد ميمونة حلماً رأته في المنام ، فقد رأت سداً قد شُيّد من جماجم آدمية ، وحين استغاثت بغيلان جاوبها صوت هاتف أنها قد نادته قبل الأوان ، فجمجمته لم تصل بعد . وفي النهاية يهب الجبل فينهال على السهل ويدك كل شيء دكاً ويدفنه تحت الأنقاض .

أما **المنظر الرابع** فيغلب عليه الطابع السريالي .

حتى هذا المنظر تصاحب الحدث الدرامي أصوات وظواهر تتخطى الطبيعي والمألوف ، فطوال هذه المناظر يتحدث «البغل الذي يرافق ميمونة وغيلان» ، أما في هذا المنظر فان الأحجار تتحول بعد انصراف ميمونة وغيلان الى جواري تسخر في

حديثها من الانسان ومن قلة صلابته وتماسكه . ويردد حجر من الأحجار «إنجيل الصاهباء» ، على أنه حين يقرر أن «يعلم» الانسان ، تحوّل الصاهباء بينه وبين ما أراد .

المنظر الخامس : قد مضت أشهر ستة منذ أن نصب غيلان وميمونة الخيمة أمام الكهف . تسعى ميمونة صرف غيلان عن الاستمرار في بناء السد ، وتناشده أن يكرس نفسه للحياة الحقـــة . أي يكرس نفسه للحب ولحياتهما المشتركة . وتواجه بالمصاعب التي عاقت بناء السد طوال الأشهر الستة الماضية : «فقد سُرقت العُدد وذهبت الحمى بنصف العاملين وتدفقت المياه فجرفت جزءاً من السد ولم تنقطع الحوادث في شهر ما ، ولكن غيلان لم ييأس أو ييئس وإنما عرف لكل نكبة دواءً ، على أنه إذ يود أن يُري ميمونة السد ، يرى كيف أن العمال يهدمون السد الذي كاد يكتمل ، وتعلّق ميمونة على ما ترى قائلة : «هذا ما كنت أخشى» .

أما **المنظر السادس** فهو أطول مناظر المسرحية ، ويصوّر نقطة التحول في المسرحية . ففي هذا المنظر تظهر شخصية نسائية جديدة غير ميمونة التي جسمت حتى الآن شكوك ومخاوف غيلان ، كما يشير هو ذاته الى ذلك أكثر من مرة . قبل ذلك تحكي ميمونة قصة شاعر قد استغرق في ملذاته وشهواته حتى انتهى به الأمر الى الجنون وتقول ميمونة لغيلان : «أنت تحب هذا الرجل لأنه نقيضك» .

وتروي ميمونة أيضاً قصة رحيلها الى «أهل القبيلة» ، وكيف أنهم باستسلامهم للقدر يمثلون القدوة الكبرى ، وتحذر غيلان بأن التعالي هو نذير السقوط ، وتصف الشجاعة بأنها القدرة على قبول الشيء في نقصانه وعجزه (الشجاعة بأن ترضى بنقصانك وعجزك وقصورك .) وتقول : «إن العمل الخلاق يجب ألا يؤدي الى تحطيم الذات» . وهي إذ ترى أن جميع ما قالت لا يؤثر في غيلان ، تعلن أنها قد ملّت قصة السد وتشيح بوجهها عنه باكيةً . وتظهر «مياري» ، كامرأة كاملة الجمال ، معلنة كيف أن غيلان بعزمه وكفاحه الدائب قد أقنعها بما يأتي . فساعة العمل الخلاق قد دقت كما تبشره الآن ، وتعلن أنها ستخلق العواصف والرعود وستُنشيء السد والحب ، وينشد غيلان هذا الأمل الطوباوي ويهتف : نعم ، سنخضع القبيلة والنبي وحتى الصاهباء وسنجندهم جميعاً لبناء السد «وخدمة ما أراد الانسان من خلق» .

في **المنظر السابع** نلتقي من جديد بغيلان وميمونة . يعلن غيلان أن السد قد أوشك على الاكتمال ، ويكرر في ثقة قائلاً : «الليلة هي ليلة الفوز ، ليلة الفلاح والنصر» . ولكن ميمونة تواجهه بما يعتمل في نفسها من شك : «الليلة ليلة الخيبة والسقوط» ، فسدك خدعة وتغرير بالنفس ، أما مياري فتجسم «غرورك وغيّك» .

وفي **المنظر الثامن والأخير** تتكاثف السحب وتهب زوبعة أشبه بكارثة كونية . وتحمل العاصفة غيلان ومياري اللذين قد فقدا الاحساس بالواقع ، بل هما في غيّهما يحسبان هذه اللحظة هي لحظة الفوز ، على أن ميمونة أيضاً التي اعتقدت أنها تستطيع النجاة بالرجوع الى الوادي ، تقف حائرة بلا مهرب . فالأرض تنشق وتتناءى تحت قدميها هاوية ، أما البغل المشدود الى الصخرة فيظل في مكانه سالماً بلا خوف أو هلع .

تحليل النص

لا جدل في أن كتاب المسعدي «السد» يعالج مشكلة القدر ، فها هو فرد يثور ضد ما في الكون من فقر وضيق وبأساء ، ويحاول بالعمل الخلاق التغلب على هذا النقص ، ولكنه يُمنى في النهاية بالفشل .

تحمل هذه القضية الأساسية في طياتها قضايا أخــرى فرعية . فكفاح غيلان ليس ثورة ضد قدر فردي وإنما هو انتفاضة ضد قدر جماعي ، أو بتعبير أصح ضد موقف هذه الجماعة وما ترتكن اليه من عقيدة تحملها على الخضوع وقبول معطيات القدر دون تفكير أو مراجعة ، وإن كانت تستخلص أيضاً من هذا الخضوع قوتها (أو قدرتها على الحياة) . وبالمثل يدور النقاش أيضاً حول علاقة الفرد بالجماعة وحول علاقته بالموروث ، ويدخل في هذا الاطار السؤال عن نشأة الدين

وطبيعته ووظيفته وحول قضية الطبيعة والتكنولوجيا ، وتشكّل أيضاً قضية المرأة وقضية العلاقة بين الرجل والمرأة محوراً هاماً من محاور القصة .

ولكن جميع هذه القضايا تظل معلقة دون أن تُحسم بشكل واضح ، ومن ثم فان ابن ميلاد لا يجانب الصواب حين يأخذ على المؤلف أنه يُثير الكثير من القضايا الفلسفية دون أن يحل واحدةً منها .

وقد يرد على النقد بالاشارة الى أن حل قضايا الفلسفة ليس من مهام الأدب ، بل لعل من مزايا كتاب «السد» أنه لا يهبط الى مستوى الأدب التعليمي أو الأدب الهادف . فهو يترك الأسئلة دون جواب نهائي ، ويعرض الأجوبة في صورة أضداد ، ويدعو القارىء أن يختار ما يراه من حلول .

إزاء قضية الدين على سبيل المثال نرى تفسيراً ماركسياً يقابله تفسير تقليدي . فعقيدة الصاهباء تبدو كبنية فوقية أو ايديولوجية بدائية تعكس علاقات الانتاج في ذلك الوادي الصحراوي الجاف .

وفي بداية المسرحية تقارن ميمونة وقفة البغل المتعبد بوقفة المصلّي المتعبد وتسمي غيلان «إلــه البغل» ، ولكن فيما بعد نراها قد تقبلت وظيفة الدين التي تبين للانسان حدّة وما له . ونراها تذكر غيلان بذلك ، وتعيد كلمات النبي التي سمعتها في القبيلة ، فتقول : «ولسان النبي وأصواته رحمة ، لأنها تنذر كلّ حيّ بما قُضي له من شأن في حياته وترسم له حدّه .» وتذكره في النهاية بالقوة والشجاعة اللتين يستمدهما المؤمنون من قناعتهم واستسلامهم ، وهو ما لا يستطيع غيلان فهمه .

ويبلغ التفاوت في المواقف ذروته وحدته المأساوية في الخلاف حول قضية بناء السد . . في البداية لا تعارض ميمونة في بناء السد وإن خالجتها الشكوك ، بل اننا في المنظر الأول نسمع حديثاً حول الخيال ، فميمونة ترى أنه شيء ضار ، كدود « آكـلُ أكول» يهدد الانسان ، في حين أن غيلان يؤكد بأن الخيال صديق وشريك . ونرى غيلان يواجه الايمان أو التسليم بالموجود ، يواجهه بالكفاح من أجل تحقيق الممكن ، أي الايمان بالفعل .

تنظر ميمونة الى النكبات والعقبات التي تعوق بناء السد باعتبارها إنذاراً من الطبيعة والقدر و«الصاهباء» ونبـي «الصاهباء» . فهؤلاء جميعاً يريدون أن يقنعوا غيلان أن يكتفي بالسد الذي لم يكتمل ، وأن يحتفظ بالسد المكتمل كامكان أو حلم . ولكن غيلان غير مستعد أن يطاطىء الرأس وأن يخضع لضربات القدر وأن يعترف بحدوده ، وإنما يقول مصراً : «بل الكفر بالنواميس والحدود والعراقيل وإنكار العجز والاستسلام . ونفيُ العدم هو الايمان بالفعل . . .»

ولكن هذا التطلع يبدو في نظر ميمونة كلون من الغيّ والافتئات والتعالي ، فتقول له : «إنك الغيّ» وتقول مرة أخرى فيما بعد : «مياري ، غرورك وغيك» .

وفي الواقع ، حين يقرر غيلان ومياري أن يخلقا العواصف ، وحين يعلن غيلان أنهما سيخضعان الآلـهة بالأسواط وسيجبرانها أن تخدم ما خلق الانسان ، فهذا هو عين الافتئات والاغترار .

ومن جانب آخر نرى المؤلف يُعلي شخصية غيلان ومياري ويضفي عليهما سحراً سماوياً في اللحظة التي يتخذان فيها هذه القرارات الجسورة ، وهو ما لا يتناسب مع نعتهما بصفة الغرور والافتتان بالنفس . أما ميمونة فانها ترى نهاية غيلان ومياري وسط تلك العاصفة الكونية باعتبارها تأكيداً لمخاوفها ولرؤياها . ولكن غيلان ومياري يعيشان هذه النهاية وكأنهما يصعدان الى رحاب عليا وكأن حلمهما قد تحقق . وفي مقابل ذلك تبدو ميمونة التي تنفصل عن غيلان خلال المسرحية رويداً رويداً وتؤمن بتلك الأصوات المحذرة ـ وكأنها قد أصابت وانتصرت . ولكنها أيضاً تخيب ولا تجني ثمراً ، فهي كما أشرنا من قبل حين تلوذ بالوادي ، وهو رمز الأمان ترى هذا الوادي وقد تناءى بعيداً .

وهكذا يرجح المؤلف في النهاية ـ كما يبدو ـ من كفة غيلان ، ذلك الذي يؤمن بالفعل ايماناً مثالياً ميتافيزيقياً وليس ايماناً مادياً ، كما تؤكد كلماته :

«لو اجتمعت الأكوان لترخي وتقتل لما أصابت غير أسراب الطيور وجماعات الناس وقطعان الغنم . . وأمّا من كان واحداً أوحد فاذا صعقته الصاعقة فهو الذي أهلك الصاعقة .»

فالسؤال المحوري في هذه الدراما هو عما كان يقوم به غيلان من فعل وهذا يعنى ما يسعى اليه الانسان لاخضاع الطبيعة بواسطة التكنولوجيا ، وبالتالي تغيير معطيات القدر ، وعما اذا كان هذا المطلب من باب الافتئات والغيّ ، أم أن الأمر على العكس أي أن هذا المطلب هو الذي يجعل من الانسان انساناً بالمعنى الأسمى والأصيل لهذا اللفظ . ولكن المؤلف كما أشرنا من قبل يترك هذا السؤال بلا جواب شاف .

ليس من الغريب اذن أن هذه المسرحية قد أثارت النقاش ، خاصة وأن السؤال عن طبيعة الفعل الانساني من القضايا الأساسية في الاسلام في الماضي والحاضر . وسنعود فيما بعد الى هذا الحديث. فلنتأمل أولاً كيف يرى مؤرخو تاريخ الأدب الذين ذكرناهم من قبل مسرحية المسعدي .

يقول طه حسين ـ وهو أشهر النقاد الثلاثة ـ بعد أن قرظ كتاب المسعدي من جانبه الأدبي :

علينا كي نستوعب هذا العمل أن نُدخل في الاعتبار عاملين : **العامل الأول** هو أن هذا الكتاب يعكس الحالة السياسية المتدهورة في تونس في تلك الحقبة التي وُضع فيها الكتاب ، وهي حقبة الاستعمار الفرنسي لتونس ، **والعامل الثاني** هو أن هذا العمل الأدبي قد انطبع بطابع الوجودية الفرنسية ، فقد تأثر دون شك بالكاتب الفرنسي «كامو» وبالتحديد ـ كما يذكر طه حسين ـ بكتابي «كامو» «أسطورة سيزيفوس» (سيزيف) و «سوء التفاهم» .

فغيلان يشبه بمحاولاته المستمرة لبناء السد دون جدوى بطل الأسطورة الاغريقية التي استخدمها «كامو» كرمز لفلسفته العدمية . ولكن المسعدي في رده على طه حسين قد دفع ببطلان هذا التأثير وببطلان تفسير روايته الدرامية بهذا المعنى . فهو لم يقرأ أعمال كامو المذكورة أسطورة «سيزيفوس» (سيزيف) و «سوء التفاهم» الا بعد تأليف «السد» بأعوام كثيرة . ثم إنه لم يتأثر بكامو بالدرجة التي تأثر بها بغيره من الكتاب الفرنسيين . ولعل الأفكار التي استقى منها ألبرت كامو هي نفس الأفكار التي تأثر بها كتّاب آخرون قد عرفهم مثل : فاليري ، اندريه جيد ، وبودلير ، ومالرو . هذا بالاضافة الى أن غيلان يختلف عن سيزيفوس ، فهو وإن فشل في النهاية فيما أراده من فعل ، ففعله لا يخلو من المعنى والمغزى .

هدف مسرحية «السد» ـ كما يقول المسعدي ـ هو أن يصور الطبيعة الخاصة لقضية الانسان الشرقي المسلم إزاء الفعل . فهو ـ على الرغم من وعيه الدائم بأن الحياة فانية وأنه لا بقاء إلا لله ـ إلا أنه مُطالب أن يقدم على الفعل والخلق ، ومن ثم فهناك موقفان مختلفان ، الموقف الذي تمثله ميمونة والموقف الذي يمثله غيلان . الموقف الأول يتلخص في أن الانسان حين تشرق الشمس يفكر في غروبها ، ومن ثم يدفعه زوال الأحياء الى اليأس والشك ، أما الموقف الآخر فهو على العكس من ذلك ، فان وعي الانسان بقصور الحياة يوقظ فيه الرغبة في الفعل ويعلي من هذه الرغبة .

قد يدهشنا هذا التفسير بعض الشيء فهو لا يتفق مع التكوين الحقيقي لشخصيتي غيلان وميمونة ، فميمونة لا تيأس ازاء زوال الأحياء ، وإنما تريد أن تستمتع بالواقع الملموس من حولها ، وبالمثل فاننا لا نرى في شخصية غيلان أيّ بادرة تدل على تضاربه أو تناقضه بين الوعي بالفناء وانه لا بقاء إلا لله وبين الرغبة في الفعل . وإنما الأوضح أن غيلان يواجه بديانة غريبة الملامح ويثور ضد هذه الديانة ، فهو يكافح ديانة «الصاهباء» ويضرب بتحذيراتها عرض الحائط ، في حين تأخذ ميمونة هذه التحذيرات مأخذاً

جاداً . . وليس بوسعنا أن نفسر العاصفة المدمرة في النهاية إلا أنها انتصار للصاهباء .

ويأخذنا الشك كثيراً حين نرى المسعدي يصف غيلان بأنه انسان متصوّف يسعى الى «الوصول» والاتحاد ، وهي فكرة قد وردت أيضاً في حديث الشاذلي القليبي عن مسرحية «السد» . على أن هذا الناقد يرى عن وجه حق أن ميمونة تمثّل الذهنية الشرقية (وإن كانت بطبيعة الحال لا تمثل المرأة الشرقية التقليدية) ، ويرى غيلان مجسماً لشخصية الانسان الفاعل بمعنى «نيتشه» ـ على أننا نعلم الآن ـ على الأقل منذ محمد إقبال ـ أن رجل الفعل من الطراز الغربي والصوفي بتطلعاته الكونية لا يمثل بالضرورة نقيضين . فقد حاول إقبال ، ذلك الفيلسوف والشاعر الاسلامي الكبير الذي تأثر بجوته ونيتشه وبرجسون ، أن يجمع في تصوره للنموذج المثالي للانسان المسلم بين مزايا ومعطيات فاوست والخضر .

على أن الصوفي التقليدي لم يكن رجل فعل من طراز غيلان . ومن ثم نستطيع فهم أسباب رفض طه حسين تفسير المسعدي هذا ، الذي يصفه بأنه مُصطنع . على أننا لا نستطيع أن نؤيد طه حسين فيما يذهب اليه من المقابلة بين سيزيفوس وغيلان . فسيزيفوس بالتأكيد ليس هو غيلان ، فهو كما يقول المسعدي يفعل شيئاً ذا مغزى يمنحه حتى اللحظة الأخيرة الكثير من السعادة والأمل . ولعل أكثر ما يدهشنا هو ما زعمه طه حسين من أن مسرحية «السد» تصوّر الوضع اليائس في الوطن التونسي تحت ظل الاحتلال الفرنسي ، وأنه لا سبيل الى فهم المسرحية الا من خلال هذا الوضع : بل هو يذهب أبعد من ذلك ويوصي المسعدي أن يُنشيء سداً جديداً وأن ينهي قصته نهاية ايجابية بعد أن زال هذا الوضع وبعد أن زال ما يدعو الانسان الى الاذعان والاستسلام . ولكن من الواضح أن تلك الديانة الجامدة البلهاء ، ديانة النار والقحط بطقوسها المتقادمة ونبيها الذي لا تراه العين وأصواتها المرعدة لا تمثل المحتلين الفرنسيين ولا ترمز اليهم . وقد أخذ أيضاً ابن ميلاد على مسرحية «السد» طابعها المتشائم ورأى أنها تصور اعتراضاً على الفعل ، بل اعتراضاً على الحياة ويقول : «إنه لو كانت له قدرة المسعدي على التصوير لأخذ نفسه بمحاولة كتابه «سداً» جديداً ينتهي بالتوفيق والفوز» .

من الغريب حقاً أن المعلقين الثلاثة والمؤلف لا يناقشون تفسيراً آخر يلح على القاريء المحايد بعد صفحات قليلة من الكتاب ، وهو أن المسرحية تقدم من خلال ديانة الصاهباء تصويراً كاريكاتورياً للاسلام . هناك العديد من الأسانيد لهذا التفسير . من بينها أولاً تلك الكلمة المتكررة على صفحات المسرحية وهي «الاسلام» بمعنى الاذعان السلبي للأقدار أي الاذعان للمقدرات الطبيعية ، ثم إن أصوات النبي تطالب بالاسلام بمعنى الاذعان ، ويقول غيلان لميمونة : من الضروري «أن ننكر النواميس والحدود والعراقيل وكذلك أن ندفع العجز والاسلام» .

هذه هي طقوس رهبان الصاهباء التي تشبه في الكثير احتفالات «الذكر» في اجتماعات الدراويش التي ينتهي بالوجد والوصول ، وهذه هي لغة هذه الطقوس المتقادمة غير المفهومة التي تعرّض كما يبدو بلغة القرآن والحديث . ثم هناك بعض الاشارات القصيرة مثل «صدقت صاهباء» التي تشبه من حيث الوقع النغمي عبارة «صدق الله العظيم» . ثم بالمثل ذلك السؤال الذي توجهه ميمونة لغيلان إن كان قد وضع حجراً أسود في السد (كما هو الحال في الكعبة) ، أو ذلك السؤال الساخر الذي تسأله الأحجار إن كان النبي قد نفذ ارادته من خلال الاجماع (إجماع العلماء) .

وجدير بالذكر أن المسعدي يتناول أيضاً موضوعات دينية تناولاً نقدياً في أعماله الأخرى ، ففي «مولد النسيان» يبدو الحنين الميتافيزيقي كمخرج أو ملاذ من الواقع وكامكان لنسيان الماضي الذي يحن اليه الانسان وكذلك نسيان الحاضر الذي يحاصر الانسان . أما في «أبي هريرة» فان المحور الذي ينتظم الأحداث هو قضية العدالة الإلهية ويبدو أن خلفية هذا المؤلف كتاب سارتر «الشيطان والإله الطيب» . ويبدأ الكتاب بذكرى من ذكريات الطفولة : فحين توفيت شقيقة أبي هريرة الصماء البكماء في عامها الثالث وقع في

حيرة شديدة واعتقد أن هذا عمل من أعمال الشيطان ، ولكن قيل له إنما هو الله . وفي احدى القصص المتأخرة يصاب البطل بالحمى فيهمس بلا ارادة : «فرعون أم الله ؟» وفي نهاية هذه القصة يضع المؤلف في فم أبي هريرة العبارة التالية : «أريد أن أعرف إن كان الخالق هو الله أم أن الله هو خالقي !» ويوجه المؤلف نقده الى الحرب المقدسة . ويصادفنا أيضاً شعور الاحتقار بالناس وكلمة إسلام بالمعنى السلبي للفظ .

في هذا الاطار لا بد أن ننظر الى قضية الدين في مسرحية «السد» . أما وأن الأحجار ترتل «إنجيل الصاهباء» ، فاننا نفسر ذلك بأنه بمثابة لفتة تدعو القاريء أن يفكر أيضاً في الديانات الأخرى ، على أن فريد غازي يرى أن هذا النص بالذات يشكل تقليداً ساخراً للقرآن وأن المؤلف يصف هذه التراتيل بالانجيل حتى لا يصدم القاريء في عقيدته .

وبالاضافة الى ذلك كما أشرنا من قبل فان قضية الفعل من القضايا الرئيسية في «علم الكلام والعقيدة الاسلامية» . هل نحن أحرار فيما نأتيه من أفعال . يرد علم الكلام التقليدي على هذا السؤال بنظرية القضاء والقدر التي ترى أن جميع أعمال الانسان قد خُلقت منذ الأبد وأن الانسان في لحظة الفعل يكتسب هذا الفعل . ومن البديهي أن القدرة الذاتية يصيبها على هذا الأساس شلل كبير ، كما نرى في تعاليم التصوّف الاسلامي التي ترى أن مجرد تناول الدواء أو استشارة طبيب من الأطباء قد يمثل تدخلاً في قضاء الله .

لم يكن من المستطاع كسر حدة هذا الموقف المستسلم المتواكل المترتب على هذا الفقه اللاإرادي إلا برفض هذا الفقه ذاته كما فعلت المعتزلة . ولكن هنا أيضاً كان من البديهي ألا يسمح بفعل ما يتعارض مع قوانين الدين .

قد لا تراعى أحياناً فروض الدين في التصوّف ، ولكن لم يكن هذا بمعنى التمرد على الله ، إنما على العكس من ذلك كنتيجة لليقين أو الوعي بقرب الله الذي يرفع عن الانسان ضرورة ممارسة جميع الشعائر المفروضة على عوام الناس .

كذلك ليس مخالفة الحدود الطبيعية غريباً على التصوّف ، ولكن ليس ذلك بمعنى الفعل العقلاني الذي يأتيه غيلان وليس بمعنى تغيير معطيات الطبيعة من خلال التكنولوجيا وإنما اقتصاراً على مجال السحر الديني . ومن الدلالة بمكان أن محمد إقبال في تصويره لشخصية الانسان المسلم المثالي يذكرنا على الدوام بشخصية المسلم المؤمن ، ذلك الانسان الكوني الذي يتخطى حدود المكان والزمان و«الذي يخترق بحربته النجوم» .

لا نصادف في التاريخ الاسلامي كثيراً ذلك الطراز من رجال الفعل الذي يجسمه غيلان ، فالشخصيات التاريخية الكبرى هم رجال دولة وقواد وشعراء وفلاسفة ومتصوّفون ، ولكن ليسوا بناة سدود . فالأعم أن تظل الطبيعة على ما هي عليه دون تدخل الانسان ، أما السدود فلم تُبن ـ هذا إن لم يجانبني الصواب ـ إلا في النادر ـ ومن بين السدود القليلة الشهيرة التي تعود الى العصر الاسلامي السد الذي شيده عضد الدولة على بعد ٨٠ كيلومتراً شمالي شيراز . وما زال هذا السد المسمى «بسد الأمير» صالحاً حتى الآن للاستعمال ، على أنه سد لأمير قد سمّى نفسه غالب القدر ، ولذا فقد شكك علماء الاسلام التقليديون في ايمانه .

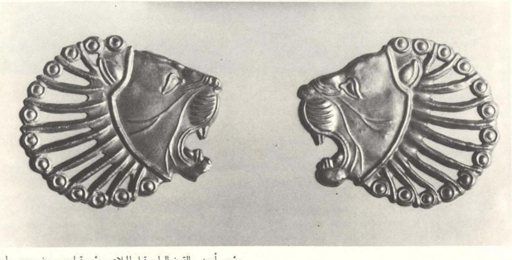
ليس لنا أن نؤكد أن المسعدي قد أدخل في اعتباره جميع هذه الموضوعات ، ولكن لا شك أنه عالج قضية اسلامية هامةبكثير من السخرية والمزاح وبخيال شعري غني وأيضاً بأقصى درجات الجد . وهو ذاته يشير الى الخلفية الاسلامية لموضوعه حين يقول : «إن غيلان وميمونة يشخصان بدمهما ولحمهما ومأساتهما هذا الفهم الخاص الذي أحسبه شرقياً اسلامياً لماهية الانسان ومنزلة الانسان وقدرة الانسان وشرف الانسان من حيث هو إنسان» ، على أنه يصمت عن الأمر الأساسي وهو أن الصراع الذي يصوّره هو صراع بين الانسان المستقل بذاته وبين الدين الذي يسلبه هذه الاستقلالية ويحرمها عليه . إن كان الاسلام هو المقصود بديانة الصاهباء فان مسرحية المسعديالتي لا تجيب على الكثير من القضايا ،

تقدّم جواباً واضحاً على سؤال هام وهو لماذا لم يكن التقدم التقني والتقدم في العلوم الطبيعية ممكناً في الاسلام قبل أن يقع تحت التأثير الأوربي . لأسباب بديهية ينكف المسعدي عن الاعتراف بهذه الأشياء . وبالمثل فان المعلقين على كتابه لم يذكروا أي دين يمثله عقيدة الصاهباء ، بل لعلهم قد تجنبوا عن قصد التعرض لهذا السؤال . وهذا انطباع يؤكده بوجه خاص تفسير طه حسين الذي لا يستند على أساس بأن ديانة الصاهباء هي رمز للاحتلال الفرنسي .

وعلى الرغم من ذلك فمن الخطأ أن نقصر قصة السد على العالم الاسلامي ، فالمسعدي يعالج قضية تدخل ـ رغم علاقتها الواضحة بالاسلام ـ في اطار القضايا الانسانية العامة ، ثم إن المسعدي قد تجنب الحلول البسيطة الرخيصة لهذه القضية .

فقضية التمرد ضد الأعراف والتقاليد المتقادمة والضغوط الاجتماعية والايديولوجية غير المنطقية لا تبرز في السد كقضية اسلامية فحسب ، ولا تبرز كقضية التعارض بين حضارة الأصل وحضارة الغرب ، وإنما تبرز كقضية أساسية من قضايا الوجود الانساني تتطلب من الجميع الحل المناسب لهـــا .

أما وان التدخل التقني في الطبيعة له مشاكله وأن الأيديولوجية التي تعارض هذا التدخل هي أيديولوجية تقليدية تنظر الى هذه القضية من منظور ميتافيزيقي ، فقد أبرز التطور أخيراً ذلك بوضوح شديد . ومن البيّن أن التدخل التقني في الطبيعة ليس ضاراً في حد ذاته ، وإنما ما قد يرتبط بهذا التدخل من افتئات وغي وغرور ، أي أن القضية لا تكمن في ذلك السد الذي يُنشؤه غيلان ، وإنما في رغبته أن يخلق العواصف ، وهكذا ـ كما يبدو لنا ـ يشير المسعدي اشارة طفيفة الى شهوة الانسان القديمة التي أوحت له بها الأفعى في الجنة أن يكون مثل الله . وليس البديل لاستخدام التقنية الحديثة هو الارتكان السلبي الى عقيدة تتجسم في طقوس خالية من المعنى ، وإنما الحل هو بشكل ما في موقف الوسط ، أي في استخدام إمكانات التكنولوجيا من أجل صالح الانسان استخداماً مسؤولاً . وهذا يعني استخداماً يرتكن الى عقيدة ميتافيزيقية . ولكن لو أن المسعدي قد وضع هذا الحل في نهاية أمثولته لكان قد وضع عملاً تعليمياً ضعيفاً ، ولم يكتب هذه الدراما العنيفة عن التناقض المأساوي للوجود البشري .



رؤوس أسود ، القرن الرابع قبل الميلاد ، مؤسسة ابيج ، برن ، سويسرا .

neigte sich der tag fiel ein dunkler vorhang am himmel
mit lichtern wurde die kosmische gleichung geschrieben
widergespiegelt im wellenschimmer des dunklen meeres
auch ohne zu begreifen erlebten wie des lebens geheimnis

wir fragten nicht konnten nicht fragen
fragende und gefragte waren noch nicht gespalten

wir waren nicht allein götter waren mit uns
deren händen wir uns anvertrauten
götter bestraften götter bewahrten
götter machten satt und ließen uns schlafen
während die sonne aufging in gärten der götter
brach in unserer welt der neue tag an

glücklich waren wir wie freunde einig mit der welt
glücklich wie alle die ohne fragen leben

AN DER ZEITWENDE

unsichtbar senkte sich eine wand
auf die linie die wir unbewußt überschritten
vernebelt das vorher
jetzt eine legende

was kalt blies gegen unsere hand
was wir hinter der wand sahn
war's nicht die wiese über die wir gestern schritten
jetzt ein grüner pan
in alte wälder fortgeritten

helden die uns entgegenlaufen mit bronzenen gesichtern
widergespiegelt an der unsichtbaren wand
im westen in sonne verwandelt
sinken hinter hohen bergen
helden mit bronzenen gesichtern
waren wir nicht sie noch gestern

und als wir mit letzter hoffnung beten
stürzen die tempel nacheinander ein
in ihre berge kehren götter
vergebens streckt sich unsere hand
gebete verhallen an der wand

wie versiegende wasser verzog sich
hinter die durchsichtige wand das gestern
uns blieb eine dürre welt
eines tages im leeren

angstvoll wandten wir uns ab von der wand
hoffnungsvoll sahn wir dem morgen entgegen
morgen er war noch nicht erschaffen der morgen

unsern kopf hoben wir zum verschlossenen himmel
der götter spuren vergingen

wir sind nicht mächtig zu schaffen
wir sind nicht fähig zu sterben

ein schrecken in uns eine einsamkeit
hinterlassen von fluten und wiesen
an unsere frauen klammerten wir uns

das rad der zeit rollte
uns näherte sich
ein noch nicht erschaffener morgen

wir sind nicht fähig zu sterben
wir sind nicht mächtig zu schaffen

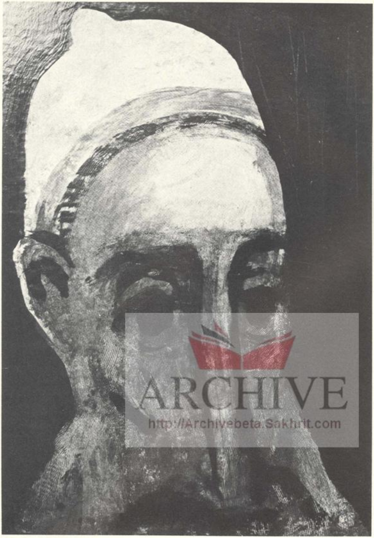
MORGEN

es wird etwas geschehn morgen
sichtbar am verhalten
der pferde auf wiesen
sichtbar an stürmenden wolken
am wühlen der maulwürfe in der erde

sichtbar am eifer der ameisen
es wird etwas geschehn morgen
vielleicht eine knospe
vielleicht das fallende laub eines baums
vielleicht auch ein kind

gewahren wir auch nicht ganz das weite
sichtbar am flug der vögel
es wird etwas geschehn morgen
weniger wichtig als übermorgen
wichtiger als heute

Aus: Bülent Ecevit, Ich meisselte Licht aus Stein. Gedichte und zwei Essays.
Aus dem Türkischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Yüksel Pazarkaya.
Verlagsgemeinschaft Ernst Klett – J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart, 1978



بدري رحمي ، حجي ، ١٩٧٤ .

BÜLENT ECEVIT · Ich meisselte Licht aus Stein

ZEIT OHNE FRAGEN

unter menschen mutterseelenallein
waren wir nicht damals unsere welt war lebendig
lebendig war der wind der den fischer anrief
lebendig die wolken die den schuldigen anbrüllten
lebendig war der regen lebendig die erde
das blatt das die erde gebar aus regen
aus dem blatt das tier
aus dem tier den menschen
aus dem menschen die erde
zeugende natur
lebendig war die sonne lebendig der mond
lebendig die sterne
lebendig war damals unsere erde

durch fragen war noch nicht
das geheimnis der welt enthüllt

راينر تسيمرمان

فن الجيل المفقود

آن الأوان لكي نكوّن صورة مفصلة عن فن التصوير في القرن العشرين في المانيا . لفترة طويلة نُظر الى فن التصوير التجريدي باعتباره محور تطور فن الرسم في هذا القرن . على أننا الآن في وضع يمكننا من استيعاب الانجازات الفنية التي اختفت عن الأنظار نتيجة للحكم النازي ولكارثة الحرب وتقسيم المانيا . من قبل أُعيدَ الاعتبار الى فن التصوير التعبيري للحقبة السابقة على بداية الحكم النازي عام ١٩٣٣ . ولكن بهذا أعدنا اكتشاف جزء فحسب من ذلك الفن الذي وصمته النازية «بالانحلال» ، أما فن الجيل التالي الذي ناهض التعبيرية واتجه الى الواقعية فلم يختف فحسب في ظل «الرايخ الثالث» ، وانما ما زال حتى الآن مجهولاً .

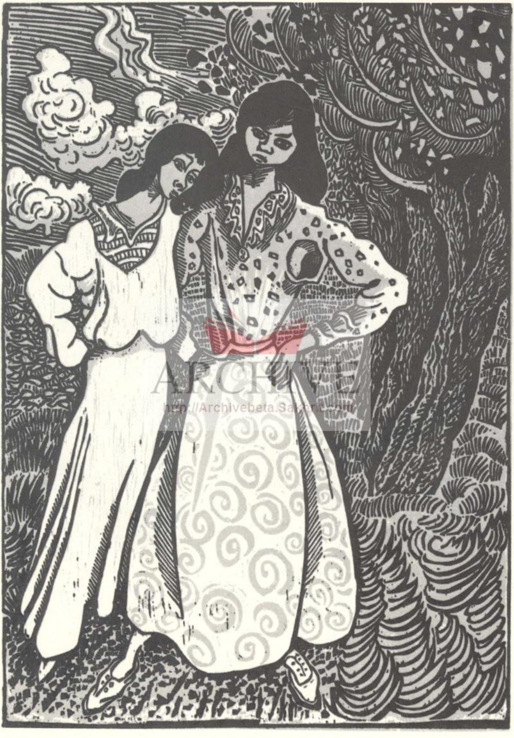
إتسمت الأساليب الفنية التي نشأت ما بين مطلع القرن الحالي والحرب العالمية الأولى بطابع «روحي» ، بمعنى أن «الروحانية» قد شكلت العنصر المشترك بين هذه الأساليب . وبهذا المعنى يقول «فرانس روه Roh » في مؤلفه «فن التصوير الألماني من عام ١٩٠٠ حتى الآن» : «من منظارنا الآن ، أي من مسافة ما ، تبدو لنا جميع الأساليب الفنية في هذا القرن وكأنها أوجه مختلفة للفنون المضادة للنزعة الطبيعية Antinaturalismus » . وهذا هو الواقع ، على أن المرحلة الابداعية لمراجعة الوسائل التصويرية للحركة الطبيعية قد انتهت على أقصى تقدير عام ١٩٢٠ . فهل يعني ذلك أن جميع ما طرأ من محاولات وأساليب في ميدان الفنون التشكيلية لم يتعد أن يكون معارضات للحركة الطبيعية ؟

يتفق جميع النقاد والدارسين للفن الألماني في العشرينات والثلاثينات أنه قد حدث بعد الحرب العالمية الأولى تراجع عن الحركة التعبيرية ، وبالتالي تراجع عن الحركة المناهضة «للطبيعة» ، حتى إن «ڤرنر هفتمان W. Haftmann » يقول عن الفترة ما بين عام ١٩٢٠ و١٩٤٠ : «في المقدمة ساد في هذه الفترة التصوير الذي يستخدم صور الواقع والذي يهدف الى تصوير الواقع والتعرف عليه» . على أنه ينكر أن هذا المنحى كان هو الأساس الذي صبغ فن التصوير بعد التعبيرية بهذه الصبغة ، بل هو يقول أيضاً : «ان القدرة الفنية لهذا المنحى الحسي لم تكن كافية حتى تطبع فن التصوير بعد التعبيرية بطابعها» .

بدأ جيل الرسامين المولود في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحاضر في ممارسة فنه متجهاً اتجاهاً حاسماً الى الواقع ، وذلك تحت تأثير صدمة الحرب العالمية الأولى . اتجه هذا الجيل هذه الوجهة الواقعية مستعيناً بذلك التراث الكبير لـ «فان جوخ» و «سيزان» ومستعيناً بالوسائل التصويرية الحديثة ومحاولاً تطوير هذه الوسائل . وقد عبّر عن هذا المنحى بوضوح شديد مؤرخ الفن فرتز شمالنباخ Schmalenbach «كما أرى فان هذا اللون من ألوان التصوير لم يُفهم ولم يُوصف حتى الآن كتيار أساسي واسع المدى . وقد نُسي هذا الفن الآن بحيث يبدو من الصعب أن نوضح ماذا نقصد به ، ومن الصعب أيضاً أن نُطلق على هذا الفن اسماً واضحاً ، ففن التصوير الذي نتحدث عنه هو فن جديد ومُبتكر من حيث محاولته تصوير المحسوس . . .» ويمضي إشمالنباخ في حديثه ، فيشير الى مراجع هذا الفن ويذكر من بين ما يذكر أسماء «سيزان Cézanne » و« فلامينك Vlaminck » و «ماريه Marées » و «مُنخ Munch » . ويصف هذا الفن الحسي بأنه «فن متوسط معتدل ، يتسم الى درجة بعيدة بالاتساق ، ويحتل هذا الفن في معظم البلدان الآن مكان الصدارة بحيث تبدو الأساليب الأخرى من أساليب



تيودور روزنبور (من مواليد ١٩٠١) .
«مُصلّي في مدفن في رادبويل» . زيت على كتان ، ١٩٦٥ .





فرنر بيرج (من مواليد ١٩٠٤) ، «دجاج نائم» ، زيت على كتان ، ١٩٥٢ ،
جالري كرتنر ، كلاجن فورت .

▷ أوتو بانكوك ، «صديقات» ، مقطع ملون ، ١٩٥٨ .



هرمان توبير (من مواليد ١٨٩٤) ، «عش بوم» ، زيت ، ١٩٦٢ ، جالري شرف المانيا ، رجنزبورج .



هنر مايبودن (١٩٠١ – ١٩٦٥) ، «شاطيء درايزم في فرايبورج» ،
زيت على كتان .

فن التصوير هامشية» .

ويصف هذا الفن عن حق بأنه من جانب فن يستهدف «العرض» ومن جانب آخر فن ينحصر في ذاته أو «لا يستهدف هدفاً ما» . ما هو السبب أن فن التصوير المذكور هذا ما زال على هامش الوعي رغم أنه من حيث المدى والمرتبة الفنية يتفوق على ما عداه .

تحتاج الاجابة على هذا السؤال الى منظورين ، الى المنظور التاريخي ، أي النظر الى وضعية الجيل الذي حمل لواء هذا الفن ومصير هذا الجيل ، والى المنظور الفني ، أي النظر الى هذا الفن من وجهة مستواه العقلي والأسلوبي . على أننا لا نستطيع فصل هذين الجانبين عن بعضهما ، فهما متداخلان متشابكان في الكثير .

وُلد الجيل الذي جاء عقب جيل التعبيريين ما بين عام ١٨٩٠ و١٩٠٥ . وبعد الحرب التي اشترك فيها أغلب أبناء هذا الجيل ، بدأ هؤلاء الفنانون التصويريون كناشئين غير معروفين ممارسة فن التصوير بجانب أعلام الفنانين التعبيريين الذين يكبرونهم بأعوام قليلة فحسب . وما كاد يبرز هؤلاء بأعمالهم في نهاية العشرينات حتى وجدوا التربة قد أعدت للسياسة الثقافية النازية . كان متوسط عمر هؤلاء الفنانين نحو ٤٠ عاماً عام ١٩٣٥ .

وهكذا نرى كيف ظهروا على مسرح الأحداث في مرحلة متأخرة نسبياً من العمر ، وفي مرحلة حرجة من الوجهة التاريخية السياسية . فالفنان عادة ما يكون قد اكتسب شهرة في مثل هذا السن . أما هم فكان عليهم الآن أن يختفوا جميعاً مع روادهم القلائل (مثل س ج ، وفالتر بيكر ، وايڤالد ، وفرانك ، وكلوت ، وليبله ومايبودن وآخرين) أو كان عليهم أن يهاجروا الى خارج ألمانيا (مثل بويمر ، وبركله ، وجاص - إبنر ، وليبكنشت ، وموريو ، وشفيرين وڤولييم وآخرين) . وخلال الحرب العالمية الثانية كان على الكثيرين منهم أن ينتظم مرة ثانية لسنوات في صفوف الجيش . ومنهم من لم يعد من الحرب ، ونحو ثلثيهم فقد أعماله السابقة من جراء الحرب .

أما تعبير «الجيل المفقود» فيعود الى ذلك الانقلاب الذي لا مثيل له في التراث الحضاري الألماني الذي حدث بعد عام ١٩٤٥ (ولا يغير من ذلك أن بعض هؤلاء الفنانين قد ظفر بعد الحرب بشهرة محلية مثل هوت وكوس وتوبير في برلين ، وجريم ومرقلت في هامبورج ، وبانكوك في دوسلدورف وجاير وهينجر في شتوتجارت ، وريستر في فرايبورج ، وأيجنر وبالقه وهابرمان ولخـــر وآخرون في جنوب ألمانيا) .

فلنحاول أن نوضح هذه الظاهرة بتفسير موقف هؤلاء الفنانين وهم إذ ذاك في نحو الخمسين من العمر وبالرغم من ذلك فما زالوا بعيدين عن الأضواء ، وجدوا أنفسهم إزاء جيل جديد في منتصف الثلاثينات من العمر يشق طريقه الطبيعي ويبعدهم عن مكان الصدارة . وبالاضافة فقد وجدوا أنفسهم في وضع غير طبيعي إزاء الجيل المتقدم عليهم ، وجدوا أن شهرة هذا الجيل ما زالت تلقي بظلالها عليهم . ثم أن الحاجة الملحة إذ ذاك ، الحاجة الى التعرف على تلك الفنون المضطهدة أو «الموصومة» في ظل النازية قد دفعت بالكثيرين الى اكتشاف جيل التعبيريين . كان أعلام هذا الجيل الأخير مشهورين الى درجة ما . وهكذا أدى هذا الموقف الى تلك النظرة الأحادية . وهكذا لم يكن في الامكان إعادة اكتشاف فناني الجيل الذي خلف التعبيرية ، فقد كان هؤلاء في أول الطريق أو في طريقهم الى الصعود (مثل برجر - برجنر ، وهربرجر ، ووب . مادر ، وأولده ، وفايس ، وڤبسكي) .

ظل هـــذا الجيل مجهولاً ، ولم يكن هذا بفعل تآمر ما أو نحو ذلك ، وإنما كان تبعة للعديد من الأسباب البسيطة العادية ، من بين هذه الأسباب هــو اندثار جميع مجالات الفنون الهامة خلال حقبة «الرايخ الثالث» ، وطرد أغلب الخبراء العاملين في المتاحف ، وهجرة الكثير منهم ، بالاضافة الى هجرة الكثير من النقاد وتجار التحف ، ثم التغييرات الاجتماعية العميقة التي حدثت بعد عام ١٩٣٣ .

لقد أدت هذه الأسباب جميعاً الى انقطاع أو اختلال التراث الحضاري في ألمانيا ، وهو ما لم يحدث منذ حرب الثلاثين عاماً في القرن السابع عشر . هذا على خلاف ما حدث في

جمهورية المانيا الديمقراطية حيث كان من المستطاع إنقاذ الكثير من هؤلاء الفنانين من النسيان وذلك باسم تـــراث «الهيومانزم» (ومن بين هؤلاء ناجل ، جرونديج ، كڤيرنر ، روزنهاور ، رودولف ، وفي المقام الثاني كاسل ، هسبروك ، يوخسر ، كرتسشمار ، لانجنر ، هـ.ت ريشتر وڤيجند) . ويختلف الأمر كذلك في النمسا حيث تمتع بعض هؤلاء الفنانين التصويريين بشهرة كبيرة (مثل بوكل ، برج ، فرنيوس ، لوتس ، بيفر ، ڤاتنقول ، شتينهادت وآخرين) .

أما في ألمانيا الاتحادية فقد كان الاستعداد بطيئاً متردداً لقبول إنجاز هذا «الجيل المفقود» ، لا نستطيع أن نشرح ذلك بأسباب تاريخية فحسب ، فمن الضروري هنا أن نُدخل في الاعتبار الجانب الآخر من المشكلة ، أي الجانب الفني الحضاري .

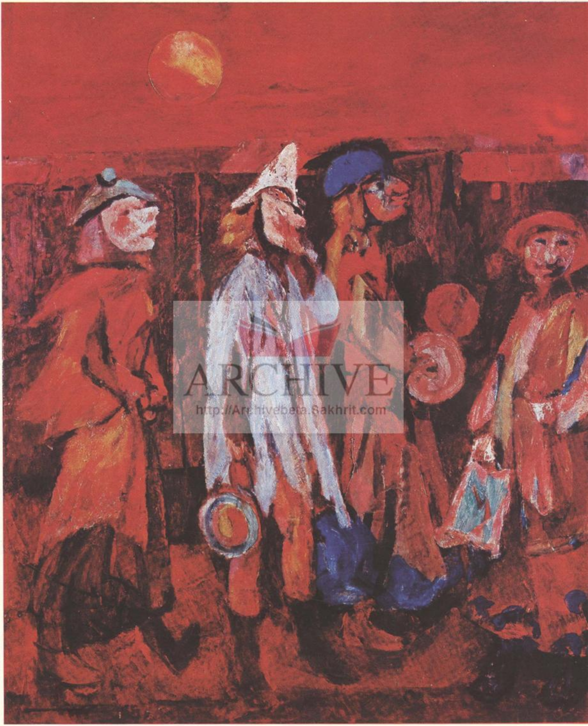
دخل هؤلاء الفنانون التصويريون الذين وُلدوا في نهاية القرن الماضي ومطلع القرن الحاضر الحلبة يصارعون الفن التعبيري لجيل الآباء ، على أنهم أيضاً دخلوا الميدان يعارضون أو يناهضون هذا المنحى الفني دون أن يدركوا روح العصر . لقد رأى أغلب نقاد الفن ومن بينهم «روه» تطور الفن الحديث من منظار بعينه ، رأوا أنه يتجه وجهة واضحة الى التجريد ، ولاقتصارهم في فهم الفن كتعبير عن روح العصر استعانوا بالعلوم الحديثة التي تتجه بتزايد مستمر الى التجريد لاثبات أن تطور فن التصوير هو في الوصول الى التجريد الكامل ، بل انهم اعتبروا سيادة التكنولوجيا في عصر الصناعة دليلاً على ضرورة أن يتجه الفن وجهة تكنولوجية . إن فقدان الحس بالواقع عند الانسان المعاصر يجد معادلاً له في جميع تلك التسميات الشهيرة التي تعارض «الطبيعة» أو المذهب الطبيعي بوجه عام .

أما الواقعية الجديدة في فن التصوير التي نشأت منـــذ العشرينات فانها قد ارتأت وظيفة مغايرة للأعمال الفنية ، نظرت الى الفن لا كتابع لروح العصر وإنما كمناهض له ، وهكذا بدأ الجيل الجديد كجبهة معارضة واحتفظ بهذا الدور إزاء جميع المحاولات المتكررة لاحياء الأساليب الفنيـــة المناهضة للطبيعة حتى الحاضر .

استعان جيل الواقعية الجديدة عن وعي بالأساليب الفنية السابقة على التعبيرية ، ووجد ما ينشد أو بعض ما ينشد عند فـان جوخ ، وسيزان ، ومُنخ وكورينث ، وكذلك عند بكمان وكوكوشكا . ووجد مطلبه بوجه خاص عند سيزان الذي حاول أن يخلق على اللوحة بالألوان وحدها المكان والمنظور والموضوع . كان سيزان بمثابة تحد كبير لهم . وفي الوقت الذي حاولت فيه جميع اتجاهات الفن الحديث أن تسلك طريقاً مغايراً لفن التصوير بالمعنى المتوارث («لا أريـــد التصوير» هكذا قال مكس إرنست) يحاول جيل ما بعد التعبيرية أن يستوحي أو يستنطق صورة الواقع المعاش بواسطة وسائل التصوير وحدها .

لم يحاول هذا الفن ـ كما هو الحال عند أتباع النزعة الطبيعية ـ أن يقدم صورة مطابقة للواقع على اللوحة ، وانما استهدف أن يصور الواقع وأن يفسر هذا الواقع ، أي اجتهد أن يكون فناً واقعياً بالمعنى الحقيقي . وقد حاول هذا الجيل أن يحقق أهدافه أيضاً باستخدام وسائل التصوير المعروفة في الفنون الحديثة ، ومن ثم فان واقعية فنانيه تختلف عن واقعية القرن التاسع عشر ، فهي واقعية تختلط بها عناصر تعبيرية وربما نستطيع أن نصف الموقف الفني الأساسي لهذا الفن منحى «واقعي تعبيري» أو «واقعية تعبيرية» . فهو فن من فنون المزج والتأليف ، هو ربط ابتكاري لمنجزات تاريخية مختلفة ، ومن ثم فهو فن صعب ، وبالمثل فمن غير اليسير أن نقيّم هذا الفن أو أن نقرظه كما هو الحال في الفنون التحليلية الواضحة المعالم . ولا يتسم هذا الفن بالغرابة أو الجموح ، وإنما يبدو معتدلاً بحيث يصعب النظر اليه كظاهرة جديدة كبيرة متسقة كما يقول إشمالنباخ ، وإن كان كذلك .

ولذلك تبعات كثيرة . إذ نجد أن بعض المنتمين الى «الجيل المفقود» ، أولئك الذين يمكن تبويبهم تحت مصطلحات «الموضوعية الجديدة» أو «السريالية» ، أو «التجريدية» قد



فيلهلم جريم (من مواليد ١٩٠٤) ، «ليلة رأس السنة في لوروب» ، ١٩٦٥ .

خرج من ظلمات النسيان ، ولكن المجموعة الكبرى من رسّامي الواقعية التعبيرية ظلت «مفقودة» باعتبارها تمثل منحى مغايراً لروح العصر . ولكن هؤلاء بالذات جديرون بالاهتمام ، ليس فحسب من أجل موقفهم الصلب المقاوم وتمسكهم رغم كل المكدرات بأهدافهم الفنية ، وإنما لأنهم بفنهم الواقعي التعبيري يقدمون جواباً أصيلاً على تحديات الحقبة التي نعيش فيها .

المذهب الانساني (الهيومانزم) *Humanismus*

لهذا المصطلح معان مختلفة ، على أنه يرتبط من حيث الأصل بالحركة الفكرية التي قامت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، أو في عصر النهضة الأوربية . وقد تميزت هذه الحركة بمحاولة الرفع من المستوى العقلي الانساني ، وذلك بخلق ثقافة حديثة . . . تتخطى التراث الديني المدرسي الجامد في القرون الوسطى وترتبط بمنابع الحضارة اليونانية والرومانية القديمة .

وبوجه عام يعلى المذهب الانساني من قيمة الانسان وقدرة العقل الانساني والحقوق الاساسية للانسان ، ويميل المذهب الانساني عادة الى المثالية والتجريد في التعبير .

التجريدية أو الفن التجريدي *Abstrakte Kunst*

هو فن التصوير أو النحت الذي يحتفل بالأشكال والألوان ، دون أن يهتم بواقعية الموضوع المصوّر ، فهو يرفض مبدأ المحاكاة . وتنطوي كثير من الأساليب الفنية تحت مصطلح النزعةالتجريدية في الفن .

الطبيعية ، أو النزعة الطبيعية *Naturalismus*

المقصود بهذا التعبير في مجال الفنون التشكيلية ـ وأيضاً فنون الأدب ـ هو كل منحى أو نظرية تقول بأن على الفن «أن يحاكي الطبيعة كما هي من غير تكلّف أو تصنّع ، علماً بطبيعة الحال بأن أصحاب هذه النظرية قد اختلفوا كثيراً في فهمهم للتكلف ، كما اختلفوا في فهمهم لمعنى المحاكاة» .

ويوصف الفن الحديث عادة بأنة مضاد للنزعة الطبيعية والانطباعية .

التعبيريـــة *Expressionismus*

نزعة فنية وأدبية ترمي الى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب نحوها لا كما هي في الحقيقة والواقع .

وكانت المانيا هي ميدان ازدهارها ـ من بداية القرن الحالي حتى نهاية الحرب العالمية الأولى على وجه التقريب ، والتعبيرية هي بوجه عام محاولة متطرفة للاحتفاظ باصالة التجربة الروحية وطابعها المباشر ، وقد تأثرت بالمذهب الحدسي ونظرية «الدفعة الحيوية» élan vital للفيلسوف برجسون ، وتأتي التجربة في هذا المذهب في المقام الأول ، أما الشكل فهو ثانوي ويخضع لفورة التعبير أو الفيض .

بانكوك ، الصياد ، ١٩٥٢ . مأخوذة عن كتاب رينر تسيمرمان ، «أتو بانكوك» ، دار نشر رامبرنت ، برلين ١٩٦٤ .



الفنان اليمني فؤاد الفتيح

ولد الفنان «فؤاد الفتيح» عام ١٩٤٨ في اليمن (قضاء الحجرية) .

أتم الدراسة الاعدادية في عدن عام ١٩٦١ والدراسة الثانوية بالقاهرة ، ثم التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٦٦/٦٥) لدراسة الأدب الانجليزي ، غير أنه لم يلبث أن عاد الى صنعاء عام ١٩٦٧ .

ومن عدن انتقل الى العراق للدراسة بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة بغداد ، ولكنه أيضاً لم ينتظم في هذه الدراسة طويلاً .

وسافر الى أوربا عام ١٩٧٠ من أجل دراسة الفنون ، وهناك تنقل من بلغاريا الى يوغسلافيا وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا الشرقية الى أن استقر به المقام بمدينة دوسلدورف بألمانيا الغربية حيث التحق بأكاديمية الفنون الجميلة قسم المسرح ، وقضى في هذا القسم عامين تحول بعدهما الى قسم الحفر . في هذه الفترة الهامة من حياته بدأ فؤاد الفتيح يكتشف مواهبه الحقيقة ووسائله التعبيرية وبدأ يشارك في الكثير من المعارض وبدأ يقيم معارضه الخاصة .

يكثر الحديث عن «الأصالة والمعاصرة» وعن «التجديد» و«الابتكار» و «الخلق» في مختلف الفنون ، ولعل هذا الحديث ذاته مؤشر من مؤشرات القلق وتعبير عن الحاجة الى الاحساس بالذات وتأكيدها . والقضية في جوهرها هي قضية العلاقة الجدلية بين الخاص والعام وقضية السبق الأوربي في مجالات الصناعة والعلوم والفنون .

وأحياناً ما يبدو الاحساس «بالخاص» ـ أي الاحساس بالقيم الجمالية والنفسية والبيئية للمجتمع الأصلي الذي نشأ فيه الأديب والفنان ـ أكثر تعمقاً ووضوحاً ـ حين يبتعد الفنان أو الأديب عن مجتمعه الأصلي فترة ، أو حين ينظر الى مجتمعه من الخارج . قد لا تكون هذه بالضرورة قاعدة يُستند اليها ، ولكنها ظاهرة متكررة نصادفها بوجه خاص بين أعمال الفنانين التشكيليين العرب الذين يعيشون في الخارج . ونذكر من هؤلاء بوجه خاص الفنان السوري برهان كوكوتلي والفنان اليمني فؤاد الفتيح والفنان المصري حامد عبد الله . ومهما يكن من أمر فقد نما فؤاد الفتيح كفنان في الخارج ، قبل أن يعود الى صنعاء في خريف عام ١٩٨٠ .

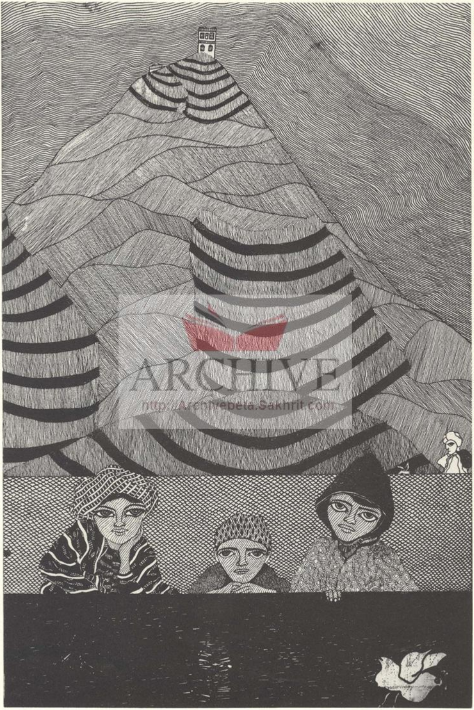
المضمون هو الذي يعطي لوحات فؤاد الفتيح طابعها الخاص المتميز ، وهذا المضمون يحمل بوضوح سمات البيئة الطبيعية والمعيشية التي نشأ فيها الفنان ، والمضمون في لوحاته ليس شيئاً مسطحاً خارجياً وإنما هو جوهر حضاري وعمق نفسي وتساؤل وحلم إنساني ، وفي النهاية لن نستطيع أن نفصل هذا المضمون عن الشكل الذي يأخذه هذا المضمون في اللوحة .

العيـــون

فلنتأمل تلك «العيون» التي تنظر منها الشخوص ، وكأن كل ما يعتمل بها قد تجمع في حدقتيها . العيون هي بؤرة اللوحة . وفيها تتجمع مقولة اللوحة . ولعله من العسف أن نحاول نقل ما تقوله هذه العيون الى لغة الكلام . فقدرة العيون على التعبير تتناسب طردياً مع امتناعها عن لغة الكلام أو ربما مع عجزها عن التعبير بالكلام أو الرغبة في الحديث بغير لغة الكلام . والعين وسيلة للتواصل التلقائي ، ويبدأ



فؤاد الفتيح ، حمالة الحطب ، ١٩٧٥
(استخدمت هذه اللوحة أيضاً كغلاف للترجمة الألمانية لقصة الطيب صالح «عرس الزين») .



فؤاد الفتيح ، أطفال في اليمن ، خطوط دقيقة .



فؤاد الفتيح ، الأم .

الفنان فؤاد الفتيح هذه اللوحات برسم العين أولاً ثم رسم ما حولها ويمضي هكذا حتى يتم اللوحة . ومن أبرز لوحات «العيون المعبرة» : لوحة «إمرأة يمنية» و «فتاة واقفة» و «الصياد» و «المرأة والبيت» و «المرأة المحجبة» و «الحياة الشعبية» . . .

وحين تختفي الشخوص من اللوحة تبرز الطبيعة اليمنية ، وهذه أيضاً تبرز بطريقة خاصة مميزة من خلال الخطوط الدقيقة المتوازية ، المتقاربة والمتباعدة ، وتبرز كسطح منبسط متدرج وتكتسب أعماقها من خلال التدرج فحسب ، ولكنها دون أبعاد الحيز والمكان المألوفة . فهي بيئة قد شكلها قلم الفنان من تكوينات متعددة ، ويغلب عليها العنصر الزخرفي الذي هو طابع الفنون الاسلامية والفنون الشعبية بوجه عام .

ولعله من الواضح أن فؤاد الفتيح فنان متأمل متمهل ينتج بتؤدة وهو بشكل ما يعبر من الداخل أكثر مما يعبر من الخارج ، وتمتاز موضوعاته عادة بالسهولة والبساطة أيضاً ولكنها أيضاً بساطة صعبة ، شديدة الأصالة ، لا تعرف الجنوح الى التغريب أو التعقيد وبهذا المعنى يقول فؤاد الفتيح في حديث له :

«إنني لا أستطيع نقل زيف الحضارة تحت شعار المعاصرة في الفن . . . وأحذر من السير خلف الفن الغربي أو التأثر به تأثراً مباشراً . فخلق مدرسة للفن العربي المعاصر اعتبره واجبي المقدس ، وطريق الأصالة الفنية هو الطريق الوحيد أمامي للوصول بفننا الى ما يستحقه من مركز سليم . . . فالأصالة هي الركيزة المتينة حين يقف الشكل بجانب المضمون الانساني جنباً الى جنب» .

فلنتذكر أن هذه قناعة قد عبر عنها هذا الفنان اليمني بفنه قبل كل شيء ، ولنتذكر أن الذي يصيغ هذه الكلمات فنان قد تعلم في الغرب واكتشف طريقه وأدواته التعبيرية خلال دراسته في الغرب .

الخطـوط والألـوان

ألوان الفنان فؤاد الفتيح في مرحلته الأولى هي في الأغلب الأسود والأبيض مع استغلال جميع الظلال التي يتيحها التدرج بينهما . فالتدرج اللوني والخطي من عناصره التعبيرية الهامة التي تجذب عين المشاهد وتشعره بالثبات والاستقرار .

على أن هذه المرحلة الأولى ، مرحلة الأبيض والأسود ، قد انتهت تقريباً بعودة الفتيح الى اليمن ، إذ انتقل الى مرحلة أخرى يحاول فيها معالجة الفكرة بأسلوب جديد ، أو قل طرح الفكرة على اللوحة بطريقة مغايرة عما سبق .

ويوضح أسباب هذا التحول فيقول :

«يراودني الآن نوع من القلق ، ويرتبط هذا القلق برغبة الفنان في الاستمرار والتجديد في نفس الوقت . وأنا أمارس عملي محاولاً التغلب على القلق أو حتى يتبدد القلق .»

في هذه المرحلة الجديدة التي تمتد الى الحاضر يقوم فؤاد الفتيح بدراسات وتجارب للوصول الى ألوان أو تكوينات لونية جديدة تحل محل طريقة الخطوط والأبعاد التي استخدمتها من قبل في لوحات البعدين التي اقتصر فيها على الأبيض والأسود ، ويقول في هذا الصدد :

«حين تتأمل بعض لوحاتي تلاحظ اهتمامي بالملابس التي يرتديها الشخوص ، فهذه الملابس تحتل مكاناً بارزاً . وأنا أطور نقوشاً من عندي فوق الثوب ، وهذه النقوش بمثابة رموز تعبر عن الجو الذي أصوره . فالملابس أو الثياب تنتشر في حيز الوحة وتعطي اللوحة طابعها الخاص . وهذه الخطوط الصغيرة الدقيقة تتداخل وتترابط في اللوحة وترتفع بها ، أو تصبغ عليها نوعاً من الروحانية والانسجام .»

«وتلاحظ أني أستخدم الآن ألواناً مختلفة ، وأني قد استوحيت في لوحي بعض سور القرآن ، كل سورة في لوحة . نعم إن تربيتي تربية إسلامية دينية ، ولكني أعالج أو أتصور أني أعالج في هذه الألواح القرآنية قضايا معاصرة ، فأنا أعيش أيضاً في الحاضر وفكري مستمد من الحاضر ، وأحاول هنا في هذه الآيات القرآنية أن أعبر عن تلك القضية الجدلية الصعبة ، قضية العلاقة بين الأبدي والزمني» .

العـودة الى اليمن

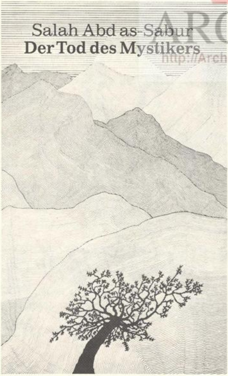
منذ عودته الى اليمن يعمل فؤاد الفتيح مديراً لادارة الفنون التشكيلية بوزارة الاعلام والثقافة بصنعاء . وقد كانت مهمته

في البداية إنشاء هذه الادارة ، بهدف جمع شمل الفنانين التشكيليين ، وتنظيم المعارض في الداخل والاشتراك في المعارض في الخارج ، وتوفير الامكانات المختلفة لتنشيط الفنون التشكيلية ، فبدون هذه الامكانات وبدون اتساع ميادين النشاط من العسير أن تروج الحركة الفنية .

على أن الفنون التشكيلية في اليمن لها تراث طويل ، أو هي فن قديم يمارسه البعض بطريقة متوارثة ، يمارسه كحرفة من حرف البناء وكجزء من أعراف المجتمع اليمني . ولنترك الكلمة لفؤاد الفتيح للحديث عن خبرة العودة الى بيئته الأصلية :

«لاحظت أشياء أخرى بعد رجوعي الى صنعاء لم ألاحظها من قبل . تكاثرت عليّ المناظر والأحداث التي تواجهني كفنان تشكيلي . ففن النحت مثلاً يشكل عنصراً أساسياً في الفن اليمني القديم ، وأقصد هنا النحت البارز في الحجر ، وأدهشني ذلك أولاً . والانسان حين يعود بعد غيبة طويلة الى وطنه الشرقي والى بيئته الأصلية يحس بانزعاج ورهبة ، ويضيق بالكثير من الظواهر وكأنه يراها لأول مرة ، في حين أنه قد عاش فيها طويلاً . ولكن يبدو أنه يعيش فيها ، ولا يراها بوضوح . مثال ذلك عامل الزمن ، فأنت تحس أن الزمن لا يلعب في حياة الناس دوراً كبيراً ، أو أن الناس لا تهتم بعامل الزمن . ولكن الانسان العائد يتأقلم مع بيئته الأصلية من جديد ، وبالتدريج يتخلص من إحساس الانزعاج هذا الذي أشرت اليه .

وحتى عودتي الى اليمن كانت تجربتي محصورة في الرسم على القماش والورق . أحسست بعد ذلك بالرغبة في استخدام مواد جديدة للتعبير، وأحسست بالحاجة الى مادة فيها عنصر المقاومة الذي يحد من حريتك ، ودون شك فللحجر مقاومة شديدة وكأنه يدعوك الى شحذ قواك الى أقصى الحدود . ومن ثم أقبلت على ممارسة فن النحت الذي لم أمارسه من قبل » .



فؤاد الفتيح ، شجيرة ، خطوط دقيقة .
(استخدمت هذه اللوحة كغلاف للترجمة الألمانية لمسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج») .

نعي المستشرق «أوتو شبيس»

في الخامس من أبريل هذا العام (١٩٨٢) أكمل «أوتو شبيس» Otto Spies عامه الثمانين ، وكان من المقرر أن يقام له احتفال كبير لتكريمه بهذه المناسبة ، ولكن مرضه المفاجيء حال دون ما خطط له تلاميذه وأصدقاؤه والعاملون معه . ولم يكفل له أن يستعيد صحته من هذا المرض ، ووافته المنية في أكتوبر من نفس العام .

ساهم «أوتو شبيس» لأعوام طويلة في صياغة الوجه العام للاستشراق الألماني ، واتسمت اهتماماته بالتنوع ورحابة الأفق .

ولد «أوتو شبيس» في «باد كرويتسناخ» ودرس العلوم الشرقية والحقوق ، ونال إجازة الدكتوراه عام ١٩٢٣ على يد المستشرق الكبير إنّو ليتمان Enno Littmann الذي كان له الأثر الكبير على تلميذه ، وبعد عام أتمّ دراسة الحقوق ونال أيضاً إجازة الدكتوراه في الحقوق ، وأهّل نفسه لمنصب الأستاذية ببون . وعمل بعد ذلك من عام ١٩٣٢ الى عام ١٩٣٦ في الجامعة الاسلامية «علي كره» ، وهي تلك الجامعة التي ساهم طلابها والعاملون بها بطريقة حاسمة في حركة تحرر مسلمي الهند .

والجدير بالاشارة أن علماء العربية الألمان قد درسوا في هذه الجامعة منذ عام ١٩٠٧ . وانتقل «أوتو شبيس» من «علي كره» الى «برسلاو» حيث خلف كارل بروكلمان C. Brockelmann في جامعتها وكان من تبعات الحرب والأحداث التالية عليها أن فقد شبيس في برسلاو جميع المواد العلمية ومواد البحث التي جمعها من قبل ، وقد ترتب على ذلك ضياع مجموعة المراجع والوثائق الهامة التي كانت لديه عن الاسلام في الهند . وبعد الحرب عاد الى بون وتولى فيها كرسي الأستاذية المخصص للدراسات العربية والاسلامية .

وظل «أوتو شبيس» حتى تقاعده أستاذاً بجامعة بون ومشرفاً على قسم اللغات الشرقية الذي وجه عنايته لدراسة قضايا الشرق الحديث .

من بين أعماله الهامة عن الهند نبرز بوجه خاص مؤلفه عن المورخ العربي «العمري» كما نشير الى ذلك «التقرير» الذي وضعه عن الهند ، وليس لنا أن نغفل أيضاً كتاب اجرومية اللغة الهندوستية الذي أصدره بالاشتراك مع «إرنست بانيرت» ، وللأسف فقد ظهر هذا الكتاب المفيد قبل نهاية الحرب فلم يكفل له أن يعرف إلا بين القلة .

كمتخصص أيضاً في القانون وجه شبيس عنايته الى قضايا الفقه المتعلقة بالأفراد والأغراض ، وأصدر لأعوام طويلة مجلة القانون المقارن . ونكتشف مجالاً آخر من مجالات اهتماماته القديمة من خلال تلك الأبحاث التي قام بها في ميدان أبحاث الحكايات الخرافية المقارنة . وفي حالات عدة اكتشف «أوتو شبيس» مصادر شرقية لبعض الأساطير الألمانية وساهم بهذا في توضيح مسالك تأثير العالم الاسلامي على أوربا في العصر الوسيط .

وفي هذا الميدان تدخل ترجمات «أوتو شبيس» للحكايات والأساطير التركية ، هذه الترجمات التي تطلعنا على كنز حكايات وأساطير الشعب التركي . والى هذا المستشرق يرجع الفضل في كثير من رسائل الدكتوراه التي كتبت عن الأدب الشعبي في تركيا ، وفي هذا الاطار تدخل أيضاً أعماله عن مسرح العرائس التركي التي واصل بها دراسات بول كاله عن مسرح خيال الظل الشرقي .

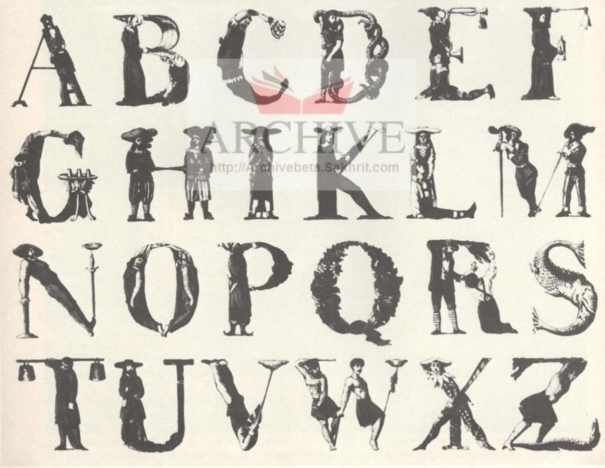
ومنذ الفترة التي قضاها «أوتو شبيس» عام ١٩٢٩/١٩٣٠ في تركيا لدراسة بعض المخطوطات اهتم بجميع أوجه الحياة في تركيا الحديثة . وفي مقدمتها الأدب التركي المعاصر الذي عرف به في ألمانيا بعد الحرب من خلال دراسات عدة . وسار على هذا الدرب تلاميذه إذ واصلوا دراساتهم للأدب التركي الحديث . هذا على خلاف الأدب الفارسي بتراثه الشعري الفني فلم يحظ باهتمامه ، وفي مقابل ذلك خص

شبيس بعنايته في السنوات الخمس عشرة الأخيرة من حياته تاريخ الطب العربي وساهم في نشر الكثير من الدراسات في هذا الباب .

ويعكس المجلد الذي كرسه له خلفه الأستاذ ڤيلهلم‌هونرباخ Wilhelm Hoenerbach بمناسبة عيد ميلاده الخامس والستين ، يعكس بما يتضمنه من موضوعات عديدة اهتمامات «أوتو شبيس» المختلفة ، التي تمتد من اللاهوت والقانون الى علم الشعوب والطب . وليس من شك في أن «أوتو شبيس» سيظل من الأعلام في تاريخ الاستشراق الألماني .

أقول وما يدري أناس غدوا به
الى اللحد ماذا أدر جوافي السبائب
وكل أمرء يوماً سيركب كارهاً
على النعش اعناق العدا والأقارب

(محمد بن بشير الخارجي)



أبجدية المانية ، ترتيب الحروف وفقاً للأصل .



جزء تفصيلي من «خريطة العالم» للجغرافي العربي الادريسي ، عام ١١٥٤ ، مأخوذة من كونراد ميلر ، «خريطة العالم للجغرافي العربي الادريسي» . دار نشر بروك هاوس ، شتوتجارت ١٩٨١ .

Neue Bücher über die islamische Welt

I

Die Bibliothek des Morgenlandes. Artemis-Verlag, Zürich und München: Das Vermächtnis des Islams. Band 2.
Tilman Nagel, Staat und Glaubensgemeinschaft. Geschichte der politischen Glaubensvorstellungen der Muslime. Band I: Von den Anfängen bis ins 13. Jahrhundert. Band II: Vom Spätmittelalter bis zur Neuzeit. Beide Bände sind 1981 erschienen.

Der Akzent dieser Reihe liegt heute auf dem Islam ausschliesslich. Ihr Verdienst kann garnicht hoch genug eingeschätzt werden. Wieviel Mut gehörte damals dazu, sie zu beginnen und wieviel Weitblick!

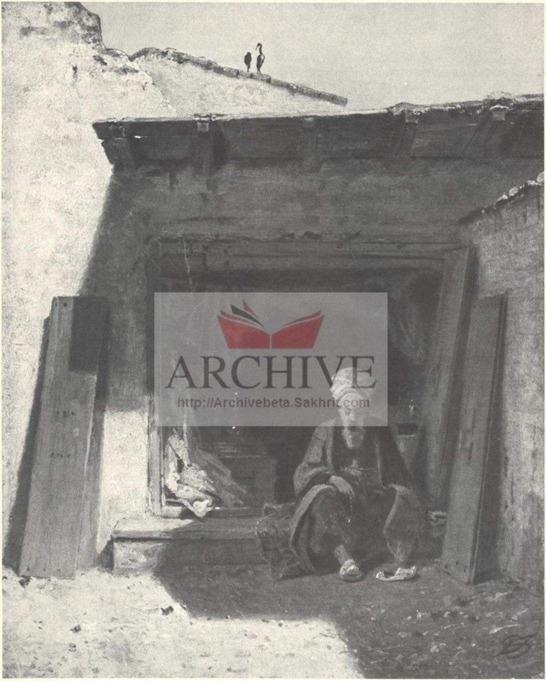
Schade, dass man auf «The Legacy of Islam» zurückgegriffen hat! Das englische Original erschien zuerst Anfang der dreissiger Jahre, die zweite Auflage vor acht Jahren. Wie sehr aber hat sich das Urteil über den Islam gewandelt und über seine Kultur!

Im vorliegenden zweiten Band ist die Bedeutung z. B. der Kalligraphie nicht herausgearbeitet worden.

In der Bibliographie sind grosse Lücken, und man sucht vergebens nach den in den letzten Jahren erschienenen Werken über dieses faszinierende Thema.

Dass der Verlag den Bildteil aus der englischen Ausgabe weggelassen hat, wird man bedauern, bei aller Skepsis gegenüber dem Kleinformat.

Nach dieser Kritik soll mit Lob nicht gespart werden, daß der gleiche Verlag den «Klassiker» «Staat und Glaubensgemeinschaft im Islam», ein voluminöses Werk, mit bewundernswerter Akribie herausge-



كارل شبيتزفيج (١٨٠٨ – ١٨٨٥) ، قهوة تركية .

bracht hat. Nur von solch einem Buch her kann der Versuch erfolgreich sein, den Islam begreifen zu lernen.

*

Gerhard Endress, Einführung in die islamische Geschichte. Illustriert, Beck'sche Elementarbücher. Verlag C. H. Beck, München, 1982
Wer sich Nagels Werk nicht mit genügend Zeit widmen kann, sollte zu dieser Einführung greifen.
Der Orientalist (Jahrgang 1939), an der Ruhruniversität, Bochum, beschränkt sich nicht auf die eigentliche Geschichte. Durch vorangestellte Kapitel wie «Europa und der Islam: Geschichte einer Wissenschaft», «Der Islam: Religion und Rechtsordnung», «Die islamische Welt: Gesellschaft und Wirtschaft», ist diese Geschichte in all ihren Perioden leichter zu verstehen.
Durch vorbildliche Sorgfalt zeichnet sich der «Anhang: Elemente der Quellenkunde» aus, bei genügender Rücksicht auf Sprache und Schrift, Namen und Titel, islamischer Zeitrechnung (durch eine ausführliche «Zeittafel» vervollständigt).
Hervorzuheben ist ferner die kritische, ausführliche Bibliographie (über 50 Seiten), die dem Leser wirklich weiterhilft. Alles ist unter heutiger Sicht und ohne Scheuklappen geschrieben.

*

Mit vielen Vorurteilen räumt auf: *«Das Islambild des Mittelalters»* von *Richard W. Southern* (W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1981), aus dem Englischen übersetzt. Der Autor lehrt Geschichte an der Universität Oxford.

*

In Diederichs «Gelber Reihe» erschienen von *Annemarie Schimmel,* Professorin für Islamkunde an der Havard-Universität und Mitherausgeberin von «Fikrun wa fann» zwei Bücher, die authentisch unsere Kenntnis vom Islam vertiefen.
Erstens: *«Und Muhammad ist Sein Prophet. Die Verehrung des Propheten in der islamischen Frömmigkeit.»* Es bringt eine Fülle von Einzelheiten aus dem Leben des Propheten und erhellt seine Bedeutung für die Mystik und die Volksfrömmigkeit.
Die Texte, unmittelbar aus dem Arabischen, Persischen, Türkischen, Urdu, Sindhi, Paschto und Pandschabi übersetzt, reichen bis in die jüngste Zeit.
Zweitens: *«Gärten der Erkenntnis.»* Texte aus der islamischen Mystik. Hier auf den Sufismus konzentriert. Ebenfalls ist die Gegenwart in die Sammlung einbezogen.

*

Rotraud Wielandt, Das Bild der Europäer in der modernen arabischen Erzähl- und Theaterliteratur. Beiruter Texte und Studien. Band 23. Beirut 1980. In Kommission bei Franz Steiner, Wiesbaden.
Die umfangreiche Untersuchung – 652 Seiten – begann im Herbst 1971 und war nach drei Jahren fast abgeschlossen. Ihre endgültige Fassung gewann sie jedoch erst 1978. Die späteren Entwicklungen konnten nicht mehr eingearbeitet werden. Das Gesamtbild sei deswegen nicht wesentlich verändert worden, heißt es im Vorwort von 1980.
Die Arbeit holt weit aus, um den historischen Hintergrund zu schaffen. Napoleons Ägyptenexpedition macht dabei den Anfang. Die Auswertung arabischer Reisebücher mit Darstellungen von Europäern ist der erste Höhepunkt des Buches.
Nach diesem «Prolog» beschäftigt sich der I. Teil mit dem Wandel der thematischen Schwerpunkte in den Europäerdarstellungen bis zum Zweiten Weltkrieg. Abschnitt III,3 ist von besonderer Bedeutung: «Von der Fremdartigkeit zur moralischen Minderwertigkeit der Europäer», durch die Analyse von Taufiq al-Hakims Distanzierung vom europäischen Menschen.
Im IV. Teil «Vom Zweiten Weltkrieg zur Gegenwart» ist das Thema Frau in ihrer «Geschlechtlichkeit» behandelt. Nur eine Frau konnte das so glaubwürdig tun.
Wen, obgleich grundlos, der Umfang des Buches zuerst abschreckt, sollte mit den «Schlussfolgerungen» (S. 591ff.) beginnen. Der Abschnitt macht ihn mit einer eigenwilligen, gescheiten Persönlichkeit bekannt, die unsere uneingeschränkte Bewunderung verdient.

* * *

Annemarie Schimmel, Islam in India and Pakistan. Iconography of Religions XXIII,9. E. J. Brill, Leiden, 1982.
Annemarie Schimmel, Islam in the Indian Subkontinent. Handbuch der Orientalistik. E. J. Brill, Leiden, Köln, 1980.
Annemarie Schimmel, German contributions to the study of Indo-Pakistani Linguistics · The German–Pakistan Forum. Wiesenhoefen 16, D-2000 Hamburg 67.
Das erstgenannte Buch enthält den Bildteil zum zweitgenannten Werk. Er ist eine Fundgrube selbst für den versierten Leser. Leider lässt das Bildarrangement mitunter zu wünschen übrig; bei der Bedeutung mancher Illustrationen wäre ein grösseres Format gelegentlich angebracht gewesen. Die Darstellung beginnt mit der frühesten Zeit, befasst sich alsdann mit der Epoche der unabhängigen Staaten und führt über die Zeit der Grossmogulen bis in die Gegenwart.
Mit besonderer Neigung und Kenntnis wurden Le-

ben und Sitten der indischen Moslems, die Heiligen und ihre Gräber und mystische Volkspoesie behandelt, dazu die Jahrhunderte nach Aurangzeb und die Reformbewegungen von 1857 bis 1906 dargestellt.
Im Anhang eine ausgewählte Bibliographie, ein «Index of technical terms» und ein weiterer von Büchern und von Eigennamen.
Wünschenswert wäre eine Übersetzung dieses ausserordentlichen und grundlegenden Werkes ins Deutsche und in andere Sprachen.
Dieser Wunsch gilt auch der dritten illustrierten Studie. Sie ist den deutschen Forschern des Urdu, den Pakistani-Sprachen, dem Sindhi, Panschabi, Paschto, Balochi, dem Brahui und den Hindukusch-Sprachen gewidmet.
Ein eigenes Kapitel gehört dem «Scholar Extraordinary» der Pakistani-Sprachen Ernest Trump (1828–1885).
Im Anhang u. a. eine Bibliographie.

* * *

Rudi Paret, Schriften zum Islam. Volksroman. Frauenfrage. Bilderverbot. Herausgegeben von Josef van Ess. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, 1981.
Der Verfasser, der vor allem als Übersetzer und Interpret des Korans, hohes internationales Ansehen geniesst, wird hier als Forscher auf anderen Gebieten gebührend bekannt gemacht. Parets Studien zur Frauenfrage aus dem Jahre 1934 haben an Aktualität gewonnen.
Josef van Ess lehrt Islamkunde an der Universität Tübingen; er sorgte für eine adequate Herausgabe der Schriften; sie sind nur eine Auswahl aus Parets Forschertätigkeit.

* * *

Arnold Hottinger, Allah heute. Pendo Verlag, Zürich, 1981.
Der grosse Vorteil dieses verhältnismässig schmalen Buches besteht darin, daß es ohne Umschweife von der unmittelbaren Gegenwart, eben vom Heute ausgeht. Es gibt keine andere so kurze Einführung in den Islam, die das aus so viel Erfahrung und Kenntnis fertig bringt.
Von entscheidender Hilfe für den Leser sind die zahlreichen Texte aus der Vergangenheit und insbesondere aus der Gegenwart, etwa das Glaubensbekenntnis der Moslembrüder, die Texte von Khomeini.
Arnold Hottinger, seit 1961 Korrespondent der «Neuen Zürcher Zeitung» im Orient, ist «Fikrun wa fann» schon seit der Zeit, da die Zeitschrift vorbereitet wurde, verbunden.

*

Bassam Tibi, Die Krise des modernen Islams. Eine vorindustrielle Kultur im wissenschaftlich-technischen Zeitalter. C. H. Beck Verlag, München, 1981.
Der Verfasser, aus Damaskus stammend, lehrt an der Universität Göttingen internationale Politik. Er hat sich als Soziologe in der Entwicklungsländerforschung einen guten Ruf erworben.
Als Muslim stellt er die Religion in den Mittelpunkt, sucht von dort her nach einem Ausgleich zwischen technisch-wissenschaftlicher Zivilisation, ohne den Islam als Religion zu verneinen.

*

Von *Hans A. Fischer-Barnicols* Buch *«Die islamische Revolution»* erschien 1981 eine zweite Auflage; sie wird trotz der Verbesserungen die Diskussion um den Wert dieses Buches beleben. (W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart.)

*

Von *Salah Abd as-Saburs «Der Tod des Mystikers»,* aus dem wir einen Auszug in «Fikrun wa fann» brachten, erschien die Buchausgabe im Verlag Edition Orient, Grimmstraße 27, D-1000 Berlin. Sie ist bibliophil gestaltet. Das Umschlagbild stammt von *Fuad al-Futaih* (s. Inhaltsverzeichnis S. 1 dieses Heftes).
Unser enger Mitarbeiter *Nagi Naguib* steuerte die «Materialien» bei – sie erhellen die Dichtung wesentlich – die er auch übersetzt hat; denn sie geben einen Einblick in die geistigen und gesellschaftlichen Auseinandersetzungen in der islamischen Welt.

*

Ebenfalls von *Nagi Naguib* übersetzt ist der Roman *«Das Hausboot am Nil»,* das mit einem Nachwort von Professor *Fritz Steppat,* Berlin, in der Aras Bookshop. S. Boustany, Cairo 1982 erschienen ist.

*

Konrad Miller, Weltkarte des Arabers Idrisi vom Jahre 1154. Neudruck des 1928 erschienenen Werkes. Brockhaus/Antiquarium, Stuttgart, 1981.
Diese Karte ist die reichhaltigste der im Mittelalter bekannten Welt. Urheber sind der mächtige Normannenkönig Roger II. auf Sizilien und der an seinem Hof als Flüchtling lebende arabische Fürst und Gelehrte Idrisi. Beide Männer haben sie in fünfzehnjähriger Arbeit geschaffen und auf einen silbernen Tisch gravieren lassen. Der Tisch existiert nicht mehr, wohl aber Abzüge davon auf siebzig einzelnen Blättern, die bruchstückartig in Büchern zu finden sind; sie wurden hier zu einem Ganzen zusammengefügt. (Fast vollständige Partien sind in den Bibliotheken von Paris und Oxford.) Der ausführliche und fundierte Kommentar von Miller bringt uns das achthundert Jahre alte Dokument nahe.

الفريد فرج الجراب

على ستارة متوسطة . القاضي وخلفه الحاجب
وأمامه عن يمين ويسار الخصمان . الجميع مقنعون

الحاجب : محكمة !

القاضي : في أي شيء جئتما ، وعلام تخاصمتما ؟ وأيكما المدعي ؟

الأول : أيد الله مولانا القاضي . ان هذا الجراب جرابي ، وكل ما فيه متاعي . ضاع مني أمس فلم أنم ليلتي ولا اشتهيت طعاماً ولا شراباً حتى وجدته مع هذا الرجل اليوم في السوق .

القاضي : (للثاني) ما قولك ؟

الثاني : سيدي ، خرجت اليوم للسوق وبرفقتي خادمي وحملته هذا الجراب لكي نضع فيه ما نشتريه ، فاذا بهذا الدعي المعتدي هجم علينا أمام الخلق وانتزع الجراب منا وقال هذا جرابي وكل ما فيه متاعي . فقلت يا معشر الناس خلصوني من الظالم فقال الناس تذهبان الى القاضي . .

القاضي : (للأول) ان كنت تدعي أن الجراب ملكك فصف لنا ما فيه .

الأول : سيدي . في جرابي هذا مرودان من فضة ومكحلة من الذهب . ومنديل لليدين . وكنت وضعت فيه شرابتين مذهبتين وشمعدانين . وفيه أيضاً ملعقتين وطبق واحد ومخدة . وابريقين وصينية وطشت وزلعتين ومغرفة وقصعة وامرأة قعيدة أجري عليها وجبة وبقرة لها عجلين وجملاً وناقتين وجاموسة وثورين وسبع وثعلبين ومرتبة وسريرين وقصراً به قاعتين ومطبخاً له بابين وجماعة من أصحابي ومرابي يشهدون أن الجراب جرابي .

القاضي : مهماً كان الذين تقوله ، فلا بد أن نسمع خصمك .

الثاني : (مغتاظاً) أعز الله مولانا القاضي . أنا ما في جرابي هذا الا قصر خراب وبيت بلا باب وعشة للكلاب . وفيه للصبيان كتاب وشباب يلعبون الكرة وفيه خيام للعسكر وقصر شداد بن عاد وكور حداد وشبكة صياد وبنت حزينة وألف فارس من أصحابي ، يشهدون أن الجراب جرابي .

الأول : (يبكي) يا مولانا القاضي ، ان جرابي هـــذا معروف وكل ما فيه موصوف . في جرابي هذا حصون وقلاع ، وطيور وسباع ورجال يلعبون الشطرنج . وفي جرابي حجرة ومهران ورمحان طويلان وهو مشتمل على نمر وأرنبين ومدينة وقريتين وأعمى وبصيرين وقسيس وشماسين وقاض مفتح العينين وشاهدين يشهدان أن الجراب جرابي .

القاضي : (للثاني) اعندك ما تضيف أنت ؟

الثاني : (يزداد غيظاً) أيد الله مولانا القاضي . أنا في جرابي هذا زرد وصفائح وخزائن سلاح وفيه للغنم مراح وبساتين وكروم وأزهار وتين وتفاح وصور وأشباح وقناني وأقداح وعرائس ومغاني وأفراح وهرج وصياح وأصدقاء وأحباب وأصحاب ومحابس للعقاب وندماء للشراب وطنبور ونايات وأعلام ورايات وصبيان وبنات وجوار مغنيات وقداحة وزناد وارم ذات العماد وخشبة ومسمار ومقدم وركبدار ومائة ألف دينار وايوان كسرى أنوشروان ، وأسوان وخراسان . وفيه أيد الله مولانا القاضي ألف موسى ماضي تذبح أهل البهتان . .

القاضي : (يتقدم ليتناول الجراب يفحصه من الخارج) قضية نحس وخصمان زنديقان . هل هذا الجراب بحر بلا قرار أم هو كوكب جديد سيار . . (يضع يده فيه ويخرج شيئين الواحد بعد الآخر ويعلنهما) كسرة خبز ، وزيتونة .

من مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفه»
(النص الكامل بالألمانية ـ دار نشر الشرق ـ برلين)

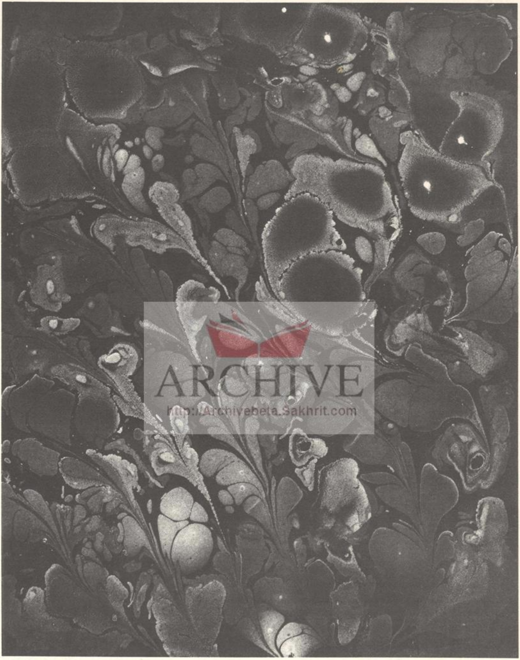
Neuere Übersetzung aus der modernen arabischen Literatur: Alfred Farag, At-Tabrizi und sein Knecht. Übertragen von Nagi Naguib

ZWISCHENSPIEL/DER SACK

Vor einem mittleren Vorhang. Der Richter, hinter ihm der Gerichtsdiener, vor ihm zur Rechten und zur Linken die beiden Prozeßgegner. Alle maskiert.

Gerichtsdiener: Das Hohe Gericht!
Richter: Weshalb seid ihr hergekommen und worum streitet ihr? Wer von euch beiden ist der Kläger?
Erster Kläger: Gott stehe unserem Herrn Richter bei! Dieser Sack ist mein Sack, und alles, was darin ist, gehört mir. Ich habe ihn gestern verloren, mochte die ganze Nacht kein Auge zutun, begehrte weder Speise noch Trank, bis ich ihn heute bei diesem Mann auf dem Markt fand.
Richter zu dem Zweiten: Was sagst du dazu?
Zweiter Kläger: Herr, ich begab mich heute auf den Markt in Begleitung meines Dieners. Ich übergab ihm diesen Sack, damit er darin meine Einkäufe aufbewahrte. Unterwegs, vor der Menge, fiel dieser gewalttätige Lügner über uns her, entriß uns den Sack und behauptete, das sei sein Eigentum, und alles, was darin ist, gehöre ihm. Ich rief der Menge zu: Ihr Leute, befreit mich von diesem Übeltäter! Sie aber erwiderten: Geht zum Kadi!
Richter zum ersten Kläger: Behauptest du, daß der Sack dein Eigentum sei, dann beschreibe uns, was darin ist?
Erster Kläger: Herr, in meinem Sack sind Schminkstifte aus Silber, eine Augenschminke aus Gold und zwei Handtücher. Darin verstaute ich zwei goldene Becher und zwei Leuchter; außerdem zwei Löffel, eine einzelne Schüssel und ein Kissen, zwei Krüge, ein Tablett und eine Waschschüssel, zwei Tongefäße, ein Schöpflöffel und eine große Schale. Darin befindet sich eine verkrüppelte Frau, der ich täglich ein Mahl spende, ferner eine Kuh mit zwei Kälbern, ein Kamel und zwei Kamelinnen, ein Wasserbüffel und zwei Stiere, ein Löwe und zwei Füchse, eine Matratze und zwei Bettgestelle, ein Palast mit zwei Sälen, eine Küche und zwei Türen, eine Freundesschar und ein Wucherer, die alle bezeugen, daß dieser Sack mein Sack ist.
Richter: Was auch immer, wir müssen deinen Gegner hören.
Zweiter Kläger im Zorn: Gott verleihe unserem Richter hohes Ansehen! In diesem meinem Sack ist nur ein zerfallener Palast, ein Haus ohne Tür und eine Hundehütte. Er enthält eine Koranschule für Knaben, darin spielen Jungen auch Ball, ferner Zelte für Soldaten und das Schloß von Schaddad ibn Ad, ebenso eine Schmiedeesse, ein Fischernetz, ein trauriges Mädchen und tausend Krieger aus meiner Freundesschar, die alle bezeugen, daß der Sack mein Sack ist.
Erster Kläger weint: Unser Herr Richter, diesen meinen Sack kennt jeder, und alles, was darin ist, ist wohlbekannt. In meinem Sack sind Burgen und Festen, Vögel und Löwen und Leute, die Schach spielen. Auch sind darin eine Stute, zwei Fohlen und zwei lange Lanzen. Er beherbergt zwei Tiger und zwei Hasen, eine Stadt und zwei Dörfer, einen Blinden und zwei Sehende, einen Priester und zwei Ministranten, einen gescheiten Kadi und zwei Zeugen, die bezeugen, daß der Sack mein Sack ist.
Richter zum zweiten Kläger: Hast du noch etwas dazu zu sagen?
Zweiter Kläger zorniger: Gott stärke unseren Herrn Richter! In diesem meinem Sack befindet sich ein Ringpanzer, Waffenbehälter und Waffenkammern. Für die Schafe sind darin Wiesen, auch Gärten, Weinberge, Blumen, Feigen und Äpfel, Bilder und Schattenbilder, Flaschen und Becher, Hochzeitsfeste, Singgelage, Getöse und Geschrei, liebe Freunde, Kameraden und Genossen, Strafgefangene und Trinkgesellen, eine Mandoline, Flöten, Fahnen und Standarten, Knaben und Mädchen und singende Sklavinnen, Feuerstein und Feuerstab und Iram, die Säulenstadt; Holzbrett und Nagel dabei, ein Hauptmann und Stallmeister, hunderttausend Dinar und der Palast des Perserkönigs Anuscharwan; die Stadt Asman und das Land Chorassan. Darin sind – Gott schütze unseren Herrn Kadi – tausend scharfe Barbiermesser, die den Lügnern die Hälse abschneiden.
Richter tritt vor, nimmt den Sack und untersucht ihn von außen: Ein Unglücksfall und zwei streitende Ketzer: Ist dieser Sack ein Meer ohne Boden, oder ist es ein neuer Planet! *Er steckt eine Hand in den Sack, zieht nacheinander zwei Gegenstände heraus und spricht:* Ein Stück Brot, eine Olive.

Aus: Alfred Farag, At-Tabrizi und sein Knecht. Schauspiel. Übertragen und herausgegeben von Nagi Naguib.



يوليا يودا ، ورق تركي أخضر ، ذهب على خلفية سوداء ، ورق خاص مصقول ، ١٩٧٩ .





